艺术
让人成为人

THE ART OF BEING HUMAN

人文学通识

（第8版）

[美] 理查德·加纳罗（Richard Janaro）
特尔玛·阿特休勒（Thelma C. Altshuler） 著
舒予 吴珊 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

北京市版权局著作权合同登记　图字：01-2008-2695 号
图书在版编目（CIP）数据

艺术：让人成为人（人文学通识）（第 8 版）/（美）加纳罗（Janaro, R.），（美）阿特休勒（Altshuler, T.）著；舒予，吴珊译．—北京：北京大学出版社，2012.3 ．

ISBN 978-7-301-16290-3

I. ①艺…　II. ①加…　②阿…　③舒…　④吴…　III. ①人文科学－文集　IV. ① C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2011）第 027162 号

Simplified Chinese edition copyright © 2008 by PEARSON EDUCATION ASIA LIMITED and PEKING UNIVERSITY PRESS.
Original English language title from proprietor's edition of the work.
Original English language title: The Art of Being Human, by Richard Janaro, Thelma Altshuler
Copyright © 2006 by Richard Janaro and Thelma Altshuler
ISBN: 0321277635
All Rights Reserved.
Published by arrangement with the original publisher, Pearson Education, Inc., publishing as Longman, Inc.
本书中文翻译版由 Pearson Education, Inc. 授权给北京大学出版社发行
This edition is authorized for sale and distribution only in the People's Republic of China exclusively (except Hong Kong SAR, Macao SAR and Taiwan).
仅限于中华人民共和国境内（不包括中国香港、澳门特别行政区和中国台湾地区）销售发行。

书　　　名：艺术：让人成为人（人文学通识）第 8 版
著作责任者：[美] 理查德·加纳罗（Richard Janaro），特尔玛·阿特休勒（Thelma Altshuler）著
　　　　　　舒 予　吴 珊　译
责 任 编 辑：苑海波
标 准 书 号：ISBN 978-7-301-16290-3/J·0281
出 版 发 行：北京大学出版社
地　　　址：北京市海淀区成府路 205 号　100871
网　　　址：http://www.pup.cn　**电子信箱**：pw@pup.pku.edu.cn
电　　　话：邮购部 62752015　发行部 62750672　编辑部 62750112　62750883　出版部 62754962
印　刷　者：北京中科印刷有限公司
经　销　者：新华书店
　　　　　　850 毫米×1168 毫米　16 开本　41 印张　彩插 8　970 千字
　　　　　　2012 年 3 月第 1 版　　2012 年 3 月第 1 次印刷
定　　　价：128.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。
版权所有，侵权必究。举报电话：010-62752024　电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn
本书封面贴有 Pearson Education（培生教育出版集团）激光防伪标签，无标签者不得销售。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

艺术：是个问题

朱青生

有问：人何时成其为人？

答曰：无从考证，只凭自省。只要是一个人，沉思反省，可以上达千古之边界，那里，人成其为人。沉思和反省可以通达之处，则为人文。不能逾越的边界即是非人的暗昧分界，人不能体验存在，也不能形容生命，因为人的问题，不能分享于动物，更不能穿透物性。人文越过与物质和动物的本性的界限开始，因此，人非草木，人非禽兽。

同样的问题，在欧洲反复诘问，营造成人文主义的故乡，流溢西方，影响中国。反复诘问的后果，人的品质由于人性的分层而界定，即作为物质的存在（有如山石），作为生命之生物（有如鸟兽），作为生活之常人（有如众生）和作为精神之学者（真正的人之谓也，非指如今意义上的知识分子和专家）。山石鸟虫不能自言，任人评说借喻；而从常人到一个有教养的人，则是人与人的高下之别，被当作人可以成其为完人的愿望和指向，也是人生的幸福的最终归结。引人离开物性，脱出兽性，超越欲念而趋向高明的所有道路，就是所谓人文；修养和培育人文的方法和方式即是艺术；而对方法的分类和建造则是人文学科，而对人文学科的理性的研究和验证就是人文科学。

所以，在这本书中，艺术泛指人文，也可以写为复数（Arts）。人文学科与人文科学的全部范畴合称人文学（Humanities）。其中包括历史、哲学和艺术（含文学）。

但是这基于一个美好的愿望！在现代化过程中，人的问题非但无从改进，而是更为落拓。在一个传统的社会，体制和教条逼迫人们向某种人道的方向演进，无论以多少自由和平等丧失作为代价，不惜进行思想钳制和肉体惩戒。把人类的文明很长的历程变成一段世俗和精神君王们统治和争斗的历史。现代化使每个人具有自己的基本权利的同时，人是否有选择不受人文和反对艺术的自由？在日常生活中

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

苦苦挣扎的众生和理想高远、素质超绝的精英是否可以要求并得到平等的尊严和权力？因此我就经历过学生家长不止一次的质问："我的孩子如此优秀为什么你们不让他学经济和管理，却要他学文史哲？"

而现代化造成的分工和压力，使人更趋向于消费和娱乐。艺术作为人文的方法和方式既可以引人趋向高尚，也可以倒过来诱人坠入沉沦。一个文化产业管理教授坦承，从业者大都是从人性的弱点下手，来组织生产和营销对精神造成安慰和迷幻的产品以获取利润。看看每个得了网瘾的孩子父母无助而焦虑的眼神，映照的何止是"艺术"对少年的诱拐？也包括娱乐游戏对人间的玷染。一个沉湎于网吧娱乐的人，也正是顺着音乐、戏剧、电影、电视、艺术等的活动正脱开高明，趋向欲念，不离兽性，接近物性。文化不可能必然地趋向文明，在一片权术和利益的江湖，"文化"就会反过来造成铁石心肠（人性的最低一等——物性存在）和衣冠禽兽（人性的倒数第二等——生命存活）。

幸亏，还有这样的书。它的副标题明示 Human（人）。不是作为活着的人，而是作为人文的人。中译为"让人成为人"。正在加强一种警示和呼唤，人本来不是"人"，只有透过修养和教育，经由艺术和人文，方能成其为真正的人。只是艺术到底使人往上，还是往下，这的确还是一个问题！

2007 年 9 月 9 日
为本书重印序



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

前 言



《艺术：让人成为人》旨在介绍人文学带给我们的喜悦。一直以来，我们的目标就是交流我们对于作为心智与情感体验的人文学所怀有的热情。藉由了解各种创造性艺术并学习对它们进行批判性思考，你会更好地了解自身以及你生活于其中的世界。

《艺术：让人成为人》讲述的是历史上以及世界许多文化中的人文学所取得的杰出成就。我们感激过去所取得的成就，这是因为与我们非常相近的人过去存在过，他们说过的话和做过的事可以帮助我们理解今天。我们会继续发现新的原因去体验喜悦，并在过去的、现在的、西方的、非西方的、男人的、女人的，以及在不同种族文化的作品中所体现出的感受力中得到新的激励。

这本书从第一版面世至今一直广受欢迎，因为人文学是活着的，并将永远活着，而且作为我们日常生活的一部分，它必定会成长和变化。现在的这一版包括一些重要的修订，这对于我们保持以一种特殊的方式走进人文学是至为重要的。

简洁明晰的结构

应评论者要求，本版扩充了第一部分，因此，学生在继续学习各门学科并最终在学习主题章节之前可读到视野开阔的人文学概述。第一章是对人文学的介绍，探索了对于各种艺术所作出的情感和批判性回应，强调批判思考；第二章着眼于人文学中神话、寓言及原型的作用；第三章考察艺术家和哲学家在其作品引发激烈争议时他们所进行的斗争。鉴于本书中每一章节都独立成篇，教师可自行按照所希望的任何顺序讲授各章。

教学法的强化

教学法的新特色包括现在有些章节中的原型栏目，它们标识着每一个人文学科以及人文学主题里经久不衰的神话、偶像和象征。本版的写作和讨论题、页边引文以及大事年表全部做了更新。

新增了一章：“爱”

这一章着重于“爱”在西方和非西方人文学中的诸多含义。本章在以前的版本出现过，现在应广泛要求，又加在本版中，其中的材料已经过彻底的更新和修订。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

更多例证取自非西方、少数群体及女性艺术家和哲学家

各种各样的文本和可视例证可以帮助学生更好地欣赏人文学在世界范围内的普及及其具有的普遍的吸引力。应评论者和使用者的广泛要求，这些新的例证不局限于某一特定章节，而是成为构成全书讨论的必要组成部分。

更多当代的例证

我们当今时代里富有创造性的例证可以帮助学生理解今天的艺术家同过去的伟大作品之间的联系。

彩色插图的新版设计

新版中彩色插图的说明文字后都标注了这些图片作品和作者在正文中出现的页码，从而便于学生在教材中对于艺术作品的探讨及其形象的彩色图片展示之间对照阅读。

经久不衰的特色

《艺术：让人成为人》有很多优点，正是这些优点才使得它成为一本深得好评、广为采用的教科书。

- 广涉人文学诸领域：《艺术：让人成为人》讨论了所有重要的人文学科并考察了这些人文学科与突出的社会问题的关联。我们鼓励学生探索艺术和社会主题是如何与他们个人生活相联系的。
- 以主题方式走进人文学：这本教材主题式的组织原则使学生得以集中精力一次思考一种艺术种类，而不必从音乐跳到绘画，再到戏剧、诗歌等等。然而，在一个单独学科或问题的内部，为了保持时间上的连贯，主题一般是按年代先后的顺序排列的。
- 灵活的组织方式：各章都独立成篇，因此可以按照任何顺序讲解本书，而且还可按照两年或四年的学院里开设的许多人文学导论课程的目标，轻易地根据各自的要求调整授课提纲。
- 兼顾传统例证和当代例证：本版各章包括了非西方艺术中的文本实例和视觉艺术实例，这也许是批评家和采用本书作为教材的人最常提出的要求。非西方的艺术资料成为主题讨论的一个有机部分，它们不再是孤立的部分或章节。
- 通俗易懂的写作风格：本书以其引人入胜的风格而知名，这种风格可以极大地激励那些不太熟悉艺术领域的读者。本书一般会从一门大众艺术形式过渡到一种更为古典的艺术形式，这种编排方式的目的是为了促进学生的消化理解。
- 令人印象至深的视觉编排方式：《艺术：让人成为人》提供160余幅黑白图片和18幅彩色插图，以便为学生提供对艺术的丰富鉴赏。所有的图片及其文字说明都与教材中的讨论直接相关。
- 教学理念：教材中讨论到的概念在每章结尾时会再一次加以强调。每章的章末会总结全章的要点，并介绍对本章主题产生影响的最新发展情况。写作和讨论部分将建议一些课堂内外可以进行的活动，进一步激发学生们对每章主题的兴趣，敦请他们参与到自身所处的集体里的艺术创作活动之中。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

致　谢

我们热诚地希望，在阅读本书后，你会有信心去更好地发现自己，并对人文学有所了解，这对其正在经历的成长将是有益的。如果，诚如凯瑟琳·梅斯菲尔德所言，一个伟大的诗人必须首先是一首伟大的诗，那么，我们应怎样描述那些充分实现了自我的人呢？难道这样的一个人不应该不仅是一首诗，同时也应该是一支动听的歌、一段出色的舞蹈、一幅令人惊叹的画、一部戏剧或电影亦是一个精彩的观点吗？虽然这些都是目标中迢递的繁星，但是一个一蹴而就的旅行也许不值得我们为它花费力气。

本书前言中的“我们”不仅包括本书的作者，而且还包括了那些长期致力于改进本书的人们。伊瑞卡·伯尔格，我们的责任编辑，她从最开始就勤奋地站在这个项目的最高处，帮助并引导我们去解决所遇到的各种复杂问题。亚当·勃洛德，我们的策划编辑，给我们提供了有关教材方面的有益建议。希莱斯特·帕克一贝茨娴熟地处理了我们教材的许可事宜，正如朱莉·泰瑟对我们图片的许可事宜所做到的那样。吉姆·希尔是我们精心的制作编辑，负责排版和设计。所有这些人都成了整个团队的一部分，通过他们的努力，我们发现了协作的真正含义。

还有一些人为本书的最终出版作出了贡献：朗文公司那些兢兢业业地负责许多细节问题的员工。伊瑞卡·伯尔格的助手鲁斯·卡瑞和执行市场编辑安·斯泰珀洛斯基都发挥了关键作用。

我们还要感谢很多学生和老师写来的信函，他们对我们正在进行的工作给予支持，并对我们如何能把工作做得更好提出了宝贵的意见。我们同样还要感谢那些在本书筹备的各个阶段读到书稿的人，他们作出了很多细致、全面而关切的评论，这些人包括：

Debra Bergeson-Graham, Rocky Mountain College; David Carney, Salt Lake Community College; Flora Carter, Modesto Junior College; Adrien Cuellar-McGuire, Brookhaven College School of the Arts; Margaret Dahl, Austin Community College; Charles L. Darr, University of Pittsburgh at Johnstown; Robert L. Doxtator, Chadron State College; Rita Gagelman, Park University; Sarah Garman, Miami-Dade College; Kristine Haddox, Richland College; Jerry Hamby, Lee College; Victor Hebert, Fayetteville State University; Carolyn A. Johnson, Montcalm Community College; Sharron Kollmeyer, California State University, Northridge; Thomas A. Marshall, Robert Morris University; Bernadette McInnis, Neumann College; Charles J. Olson, Midwestern State University; Betsey Pender, Florida Community College at Jacksonville; Barbara Rhoades, Elon University; Dr. Julie Rodakowski, Rochester Community and Technical College; Stephanie Satie, California State University, Northridge; Gregory Seltzer, Villa Julie College; Kathryn Sheffield, Mesa Community College; Carlo V. Spataro, Muskegon Community College; Karen Taylor, Genesee Community College; Kathryn L. Valdivia, Cuyamca College; Carolyn B. Wilkinson, Northern Virginia Community College.

如果我们想要发现他人的仁爱，以及所有富有意义的努力所蕴藏的秘密，即没有人可以一个人孤立地工作；那么，去撰写一本人文学教材也许是最好的方法。

理查德·加纳罗

特尔玛·阿特休勒

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在阅读这些文字的路上

你会遇见你自己

……



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

总　目

艺术：是个问题 ……（朱青生）4
前　言 …… 6

第一部分　人文学和你 …… 1

第一章　人文学和你 …… 3
第二章　神话与人文学的起源 …… 33
第三章　人文学的斗争 …… 69

第二部分　人文学科 …… 103

第四章　文　学 …… 105
第五章　美　术 …… 149
第六章　音　乐 …… 211
第七章　戏　剧 …… 253
第八章　歌曲和舞蹈 …… 305
第九章　电　影 …… 345

第三部分　人文学主题 …… 399

第十章　宗　教 …… 401
第十一章　道　德 …… 445
第十二章　幸　福 …… 489
第十三章　爱 …… 519
第十四章　生死观 …… 557
第十五章　自　由 …… 593

章末注释 …… 627
人文学：告慰良知的乡愁 …… 631
第 8 版译后记 …… 641

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

目　录



艺术：是个问题（朱青生）　4

前　言　6

第一部分　人文学和你

第一章　人文学和你　3

人文学的礼物　4

对人文学的日神和酒神回应　14

批判性鉴赏指南：职业化和个人化的鉴赏　23

时刻成为一个“无限的”人　29

第二章　神话与人文学的起源　33

神话中的原型　35

解释性神话　50

童年时代的神话故事　56

大众神话　60

神话如何影响了人文学　64

第三章　人文学的斗争　69

艺术家在世的功名　71

冲突原因　74

对艺术家的镇压　86

作为压迫形式的模式化　91

女性与人文学　94

第二部分　人文学科

第四章　文　学　105

作为历史的文学　107

诗　歌　113

小　说　135

短篇小说　141

第五章　美　术　149

模仿的必要　151

不同风格的模仿　155

对于逼真的反抗　175

变形艺术　182

艺术建筑　200

第六章　音　乐　211

音乐的基本要素　213

缤纷的音乐体验　222

第七章　戏　剧　253

戏剧惯例　254

悲　剧　269

喜　剧　278

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

观 念 剧 286
自然主义 289
一个变化纷呈的世纪 292
幕 后 299

第八章 歌曲和舞蹈 305

歌剧和轻歌剧 307
百老汇歌舞剧 324
舞 蹈 332

第九章 电 影 345

电影惯例 346
早期的里程碑 350
电影的主要类型 355
20 世纪两部最优秀的美国影片 375
作者电影 380
批判性观赏简介 394

第三部分 人文学主题

第十章 宗 教 401

多神信仰 402
非人格神信仰 408
一神信仰 420
对于信仰的质疑 434
宗教与人文学 438

第十一章 道 德 445

我们是如何作出道德判断的 446
自利道德 449
道德权威 465
道德相对主义 478

第十二章 幸 福 489

享乐主义：幸福是快乐 490
伊壁鸠鲁主义：幸福是对痛苦的回避 496
斯多葛哲学：幸福是一种求生之策 501
亚里士多德主义：幸福是一生的质量 505
东方哲学和幸福 512

第十三章 爱 519

肉与灵 520
浪漫爱情 538
爱情与婚姻 546

第十四章 生死观 557

死亡形象 558
象征性死亡 574
肯定生命的几种模式 579

第十五章 自 由 593

决定论和选择的有限性 595
自由的可能性 608
存在主义 614
在限制中的自由 620

章末注释 627

人文学：告慰良知的乡愁 631

第 8 版译后记 641

读乎知学 PDG



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第一部分

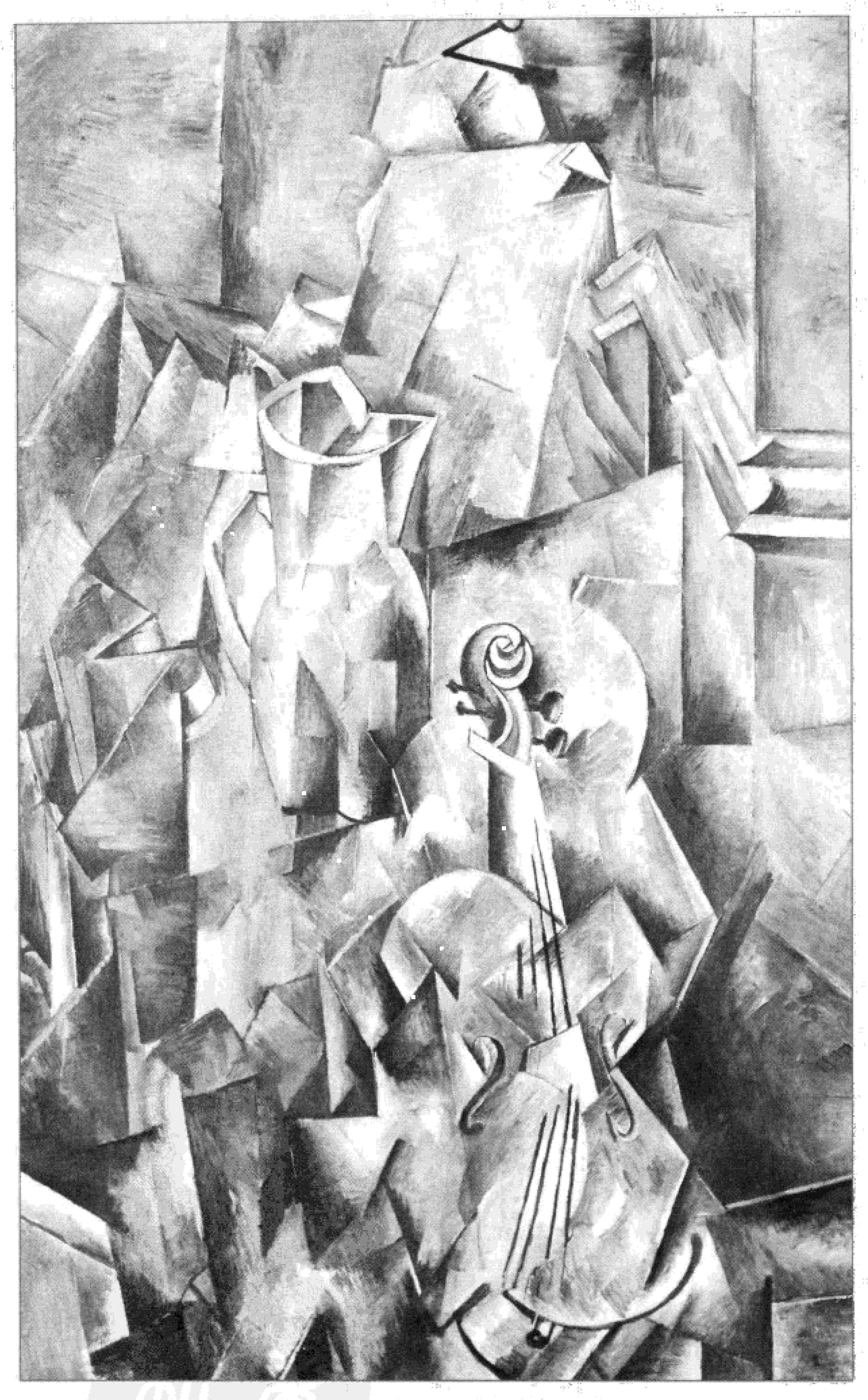
人文学和你

艺术乃生活本身。倘若我们可以像保持我们丰富多样的社会、政治和宗教那样保持我们同样丰富多样的艺术，那么我们的艺术家就可以真正发挥一种至为宝贵的作用。他们不仅可以滋养并启发我们，还可以直接或者更有可能的是间接地，引导我们从黑暗到光明。

约翰·洛克维尔，《纽约时报》，2001年9月23日

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



部分间的和谐布局，乔治·布拉克（Georges Braque），《小提琴和水罐》，1910

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第一章
人文学和你



人文学科(the humanities[①])的存在一如人行走在这个星球上一样久远。在这个时刻，它们就在你的门外，等着。它们甚至就在你的里面，倘若你知道向哪儿看。你需要做的一切就是伸出一只欢迎的手打开那扇门，或者，与你的创造性自我建立联系。倘若你这样做了，你的生命就会朝向更好的方向发生极大的改变。

什么是人文学？这个问题不再能够用一个简单的定义来回答。在过去，人文学科被认为是“最优秀心灵的最优秀作品”。人文学从人文主义（humanism）一词而来，事实上该词一度表示“对伟大的艺术家、作家和哲学家作品的研究”。在15世纪文艺复兴(字面的意思是“再次诞生”)期间，一次艺术和哲学的革命横扫西欧。这次运动主要激发了对古希腊和罗马文化——在罗马沦陷后的一千年里一直没有加以考察的文化——重新产生兴趣。那时，人们相信只有通过研究古典艺术、文学和哲学，一个人才能成为一个完整的人。因此这些学科就变成了人们所知的人文学。最终，这一术语延伸到希腊和罗马文化研究的范围之外，包括西欧主要国家的文化：首先是意大利，然后是法国和西班牙，再后是英国，最后是德国。

人文学这一术语的含义现在必定还在进一步扩大。因为我们所有人都隶属于人类，因此我们应该希望尽可能充分地了解全世界的人做出的创造性贡献。倘若将人文主义传统限制在主要是古典和西欧世界的男性做出的贡献，这种做法如今似乎显然是有局限的。在柏拉图、米开朗基罗、莎士比亚应该继续得到我们的仰慕并会对我们的研究给予回报之时，想一想全世界古往今来的所有人，男性和女性，他们创造了无以数计的歌

① 英文“the humanities”在汉语中可有两种理解，一为整体性的“人文学”，二为分门别类的各种“人文学科”，下文依据语境会分别处理。——译注

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

曲、故事、诗歌、美术以及那些令人兴奋的、召唤我们去欣赏的思想。正是在这种精神之中，今日的人文学才会欣然接受世界上所有文化所取得的创造性成就。

然而，人文学并不止于全世界艺术家、音乐家和作家的严肃作品。人文学乃是你自己所表达和创造的东西，不管那只是你在信步时吹着的口哨，还是一小段木刻，或是你醉心的水彩画。人文学科因此是一种生存技巧，每一个想让生活变得更丰富的人都可以获得这样的技巧。它们是一种生活方式，其中充满了思想和审美享受的时刻。我们这个不安宁的世界迫切需要它们。

人文学可以使人上瘾。歌曲和故事、音乐和舞蹈、言语和观念——一旦你让它们进入到你的生命中，你就永远不能没有它们而活着。

人文学为我们提供了可以激发想象的故事，可以激发心智的观念，可以激发情感的音乐，以及可以愉悦感官的美术。学习人文学可以让我们向内心之中看到我们的所思所想，看到创造性冲动呼唤着我们去释放的东西。这一向内心之中进发的旅程可以帮助我们面对我们真正的自我，帮助我们确认我们是谁。因此，这本书的一个主要目标就是成为你认识自我的起点。

对人文学的学习包括理解这一批判过程，即，职业批评家和学者对文化成就作出阐释和评价，并把自己的思想与他人沟通。它同样也指学习那些特定的人终身投入于其中的具体学科或专业领域。传统的人文主义学科指美术、音乐、文学和戏剧。本书探索了其中的每一门学科以及舞台剧和电影这些相对新兴的学科。

在我们整个探索中，我们希望鼓励你不只是把艺术家、作曲家、作家和思想家看成是富有创意的专业人士，更是把他们看成人之所是的典范，并且一以贯之地确保对于它们的学习，并回问自己："这里是否折射出了我的生命？"

在一个业已变成地球村的世界里，在一个充满一切不确定的威胁和暴力的世界里，在一个技术迅速变化以及环境日益恶化的世界里，在一个愤世嫉俗的人自问生活价值的世界里，人文学总是会在那儿让我们的精神得以升华。美术、音乐、文学及人类心智所创造的一切奇迹会继续确证美国小说家威廉·福克纳于1949年接受诺贝尔文学奖时的致辞——人性不仅会活下来，"它还会取得胜利"。

仅只在我们的观点表达了我们的善良之时，我们才是健康的。
——库特·冯内古特

这是一本为21世纪撰写的人文学教科书，它主要关注的是，让你相信你需要继续受到激励，下决心成为新世界里的一位摆脱偏见的公民，因此你要拓展你的见识，要尽可能地学习在我们这个以多元化为特征的世界里的许多文化和传统。

人文学的礼物

经济学告诉我们：人的需求无止境，但资源却是有限的。因为几乎所有的东西都比我们希望的少，所以人们所珍视的事物，以及像食物和生活居所等必需品就会有一个价

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

格标签。我们会有足够的钱把我们想要的每一件东西都买下来吗？答案常常是“否”！

可对于人文学来说，情况正好相反。人文学的资源是无限的，但我们对它的要求常常很少。在经济的世界里，你不能总是通过选择而变得富有，但是在人文学的世界里，你却可以出于选择而变得贫穷。

几十年前当经济严重衰退时，银行为了刺激储蓄存款，便送礼品给那些放弃消费而到银行开定期存款账户的人们。他们走出银行的时候带上了新的烤面包机、搅拌器、蒸汽熨斗以及行李箱等赠品——毫无疑问，银行的货币储备量大幅提升。这些刺激在本质上都是周期性的，然而人文学却一直会有礼物为我们准备着，不管经济状况如何。下面就是人文学馈赠给我们的一些礼物。

对于美的爱

一辆崭新的汽车在门前的车道上闪闪发光，邻居们投来艳羡的目光，车的主人脸上也洋溢着自豪。他刚刚拥有的这份财产是否是其富足的一个鲜明标志？它是否仅只说明，人天生就有占有东西的倾向，而且还多多益善？尽管这些问题的答案也许是肯定的，但其中难道不包含另外一种东西，即我们称之为美的东西吗？

自哲学诞生以来，自思想者开始探究生命的意义和目的以来，关于美的问题就出现了。显而易见的是，它似乎总是与愉快密切相关，人们喜欢并渴望看到美的东西和美的人——生活在美而不是丑之中。

人们也许会争论一个特定的人或一部特定的音乐作品是否美，但人们会一致认为，如果一个东西各个部分之间的设计令人愉快，如果它看起来似乎恰当，那么这个东西就该被称作是美的，因为设计的恰当性决定了它所带给我们的喜悦。当有某种东西的设计似乎不那么恰当时，我们就不会为之吸引，甚至可能还会产生反感。

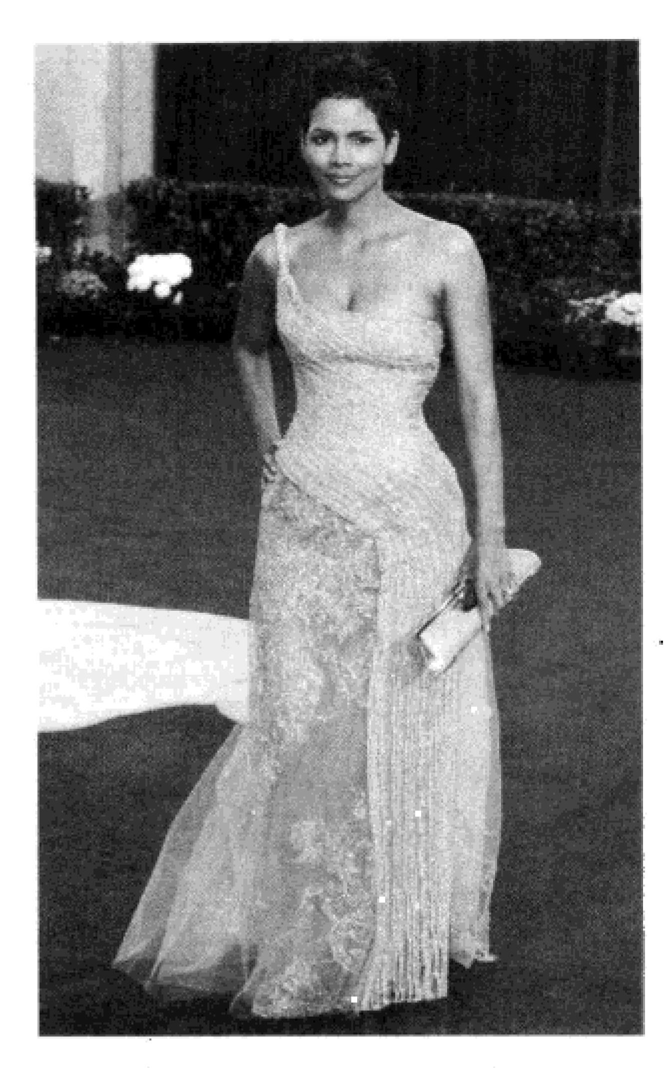
> 我们走遍了全世界想找到美，可我们还必须随身携带它。否则，我们就无法找到美。
>
> ——拉尔夫·沃尔多·爱默生

对一幅画、一张人脸、一个故事、一个戏剧性时刻的设计是否适得其所的判断完全是主观的吗？对，也不对。人们对某些设计的恰当性有一致的看法。列奥纳多·达·芬奇的《乔孔达》（更以《蒙娜·丽莎》的名字而为人所知）赢得了世界上最著名画作的美名。数以千计的人每周成群结队来到巴黎的卢浮宫参观这个面带神秘笑容的画中女人。然而自它诞生（1503—1505）以来的数世纪里，不计其数的艺术史家和批评者都在对使其成为一件伟大作品的元素阐明自己的看法。他们虽通常对自己赞美的具体元素——萦绕于心的面容、含义暧昧的凝视——持有分歧，但他们都倾向于认同：达·芬奇把这幅画作的不同元素集结而成的方式使其能把一块平面的画布幻化成一个活生生的生动的人。他们倾向于认同《蒙娜·丽莎》是一件美的艺术作品。

美在我们内心激发出的这种喜悦即为审美。它是什么样的喜悦呢？一种答案认为美的事物在我们内心中激发出一种为自身提供所是的幸福感。一点儿不错，一辆崭新的、闪闪发光的汽车所具有的美也许会激发我们因拥有它而生出的自豪感，或者，如果它属



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/





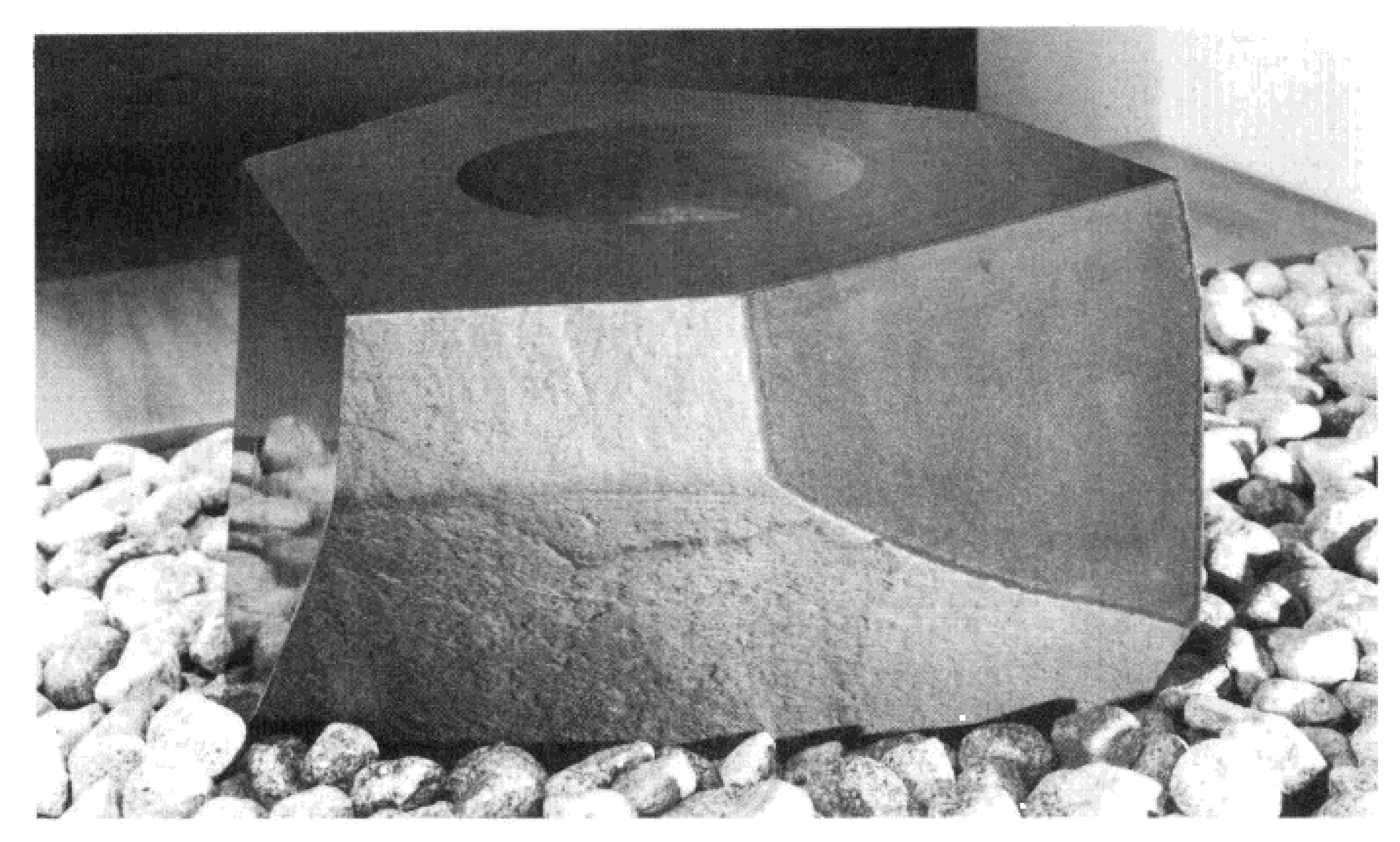
在极为不同的时间和空间里，截然不同的美女肖像。左侧：哈莉·贝瑞；右侧：喜多川歌麿，《美人》

于别人，也会因为我们生出的嫉妒而变得愈加复杂。当一张美丽的脸庞进人我们的视线时，我们或许会渴望与它有更为密切的接触，但是如果我们没有首先做出一种审美判断，我们就不会生出这样的渴望。而且即便我们无法与它有更为密切的接触，我们可能也不会认为它不美。那些写下了卷帙浩繁的作品去分析《蒙娜·丽莎》之秘密的批评家们做出了一种审美判断，且他们现在还在试图说明为什么它的设计布局是恰当的。对于美，我们可能无法找到一个适合于每个例证的普遍定义；但毋庸赘言，我们很少有人会否认美的存在，尽管我们可能对具体哪部作品或哪个人是美的存在分歧。

在某种程度上，人文学是一份作品目录，这些作品从那些将其一生致力于追求美，从那些帮助我们展开自我探索、为我们举起路标的人那儿得到了许多赞同的选票。然而，我们要谨记这种追求是无止境的，而且这份目录需要几乎每天的更新。这些路标也通常会因文化的不同而不同。倘若我们必须拓展我们感受审美享受的能力，我们就必须体验许多不同种类的美，并要努力从他人的角度去欣赏它们。

研究本页上的两幅女性肖像。左边的照片是哈莉·贝瑞，好莱坞的一位大众明星，她不仅是一位获奖的女演员，而且还是一位公认的知名美人。右边是日本艺术家喜多川歌麿（1753—1806）的木版画，他代表了18世纪晚期日本艺术家对女性的审美品位。歌麿因其1794年的一本名为《妇人相学十体》的作品集而为人所知。在这里，对于什

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



部分间优美布局的例证：雕刻作品的形式、水的宁静及其在侧面流下时发出的慰藉人心的声音。《水石头》

么是真正的女性美这一问题的定义显然是不同的，但是每位女性，对其自身的时代和文化而言，可以说阐明了许多人所认同的美。

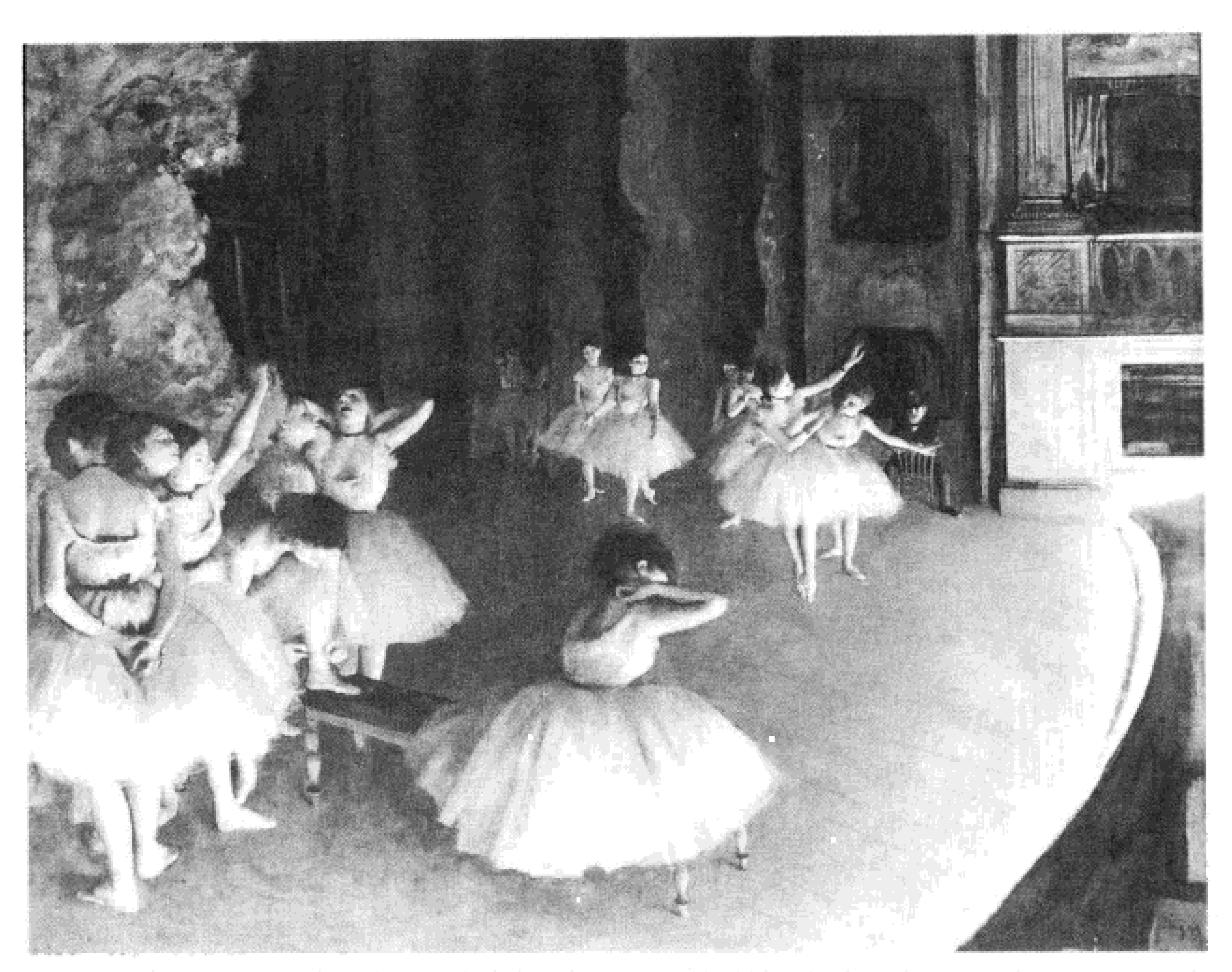
在纽约大都会艺术博物馆的亚洲展厅里，掩身在一个参观者很容易错过的角落里的是一件由日本艺术家野口勇（1904—1988）创作的名为《水石头》的雕刻作品。它是一个灰色的形状不规则的石头喷泉，作品顶部有一股永不竭尽的水流。一眼看去，这股水流就像一片明净的玻璃，在上面一动不动。可实际上，它是以非常缓慢的速度在侧面淌下去的，因此流下去的水与新的从下面水泵压到上面的水总是等量的。这股涓细的水流还能发出一种柔软的声响，安抚并会让那些花时间在展馆凳子上小坐的人入迷。一位女性说她几乎有一个小时都会坐在那儿出神。

你不必亲自到一家博物馆去体验优美的设计。当部分之间出人意料地相互契合（“各得其所”）时，生命自身常常会停下来小憩。在那些停下来的时刻，除了舒缓的呼吸和微笑之外，生命别无所指。某时某刻，一只栖落在窗台上的知更鸟就是一件艺术品。

你可能会去看一部流行的影片。对此，你除了期待几个小时的放松之外再无所求。然后突然间出现了一场动人心弦的戏，把你牢牢地吸引在银幕上。在1996年的电影《伴我高飞》（又译《返家十万里》）里有一刻为我们提供了这种适得其所的设计范例。

故事围绕着一个14岁的小女孩儿发现一辆推土机轧死一只加拿大大雁，一堆大雁蛋被抛弃在雁窝里的情节而展开。这个年轻的女主人公将蛋收集到一起并把它们放在了温暖的电灯下面，直到小大雁孵化出来。可问题是，在没有妈妈的带领下，怎样教会小大雁在冬天时迁徙到南方呢？女孩儿的父亲，一个古怪的发明者，装配了一架飞行器，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



芭蕾舞给艺术家带来了审美享受，而这幅画可以给我们带来同样的体验。埃德加·德加，《舞台上的彩排》，1876

希望藉此引诱大雁幼仔跟着它，这样它们就会知道迁徙的路线。影片的悬念在一场戏中发展到高潮，这场戏必须回答两个问题：飞行器会起飞吗？大雁幼仔会跟着它吗？第一个令人兴奋的时刻是，我们看见机器确实可以起飞。随后镜头向后拉，表现大雁幼仔排成一条直线跟在后面。这个时刻为我们处理得恰到好处。我们很难不产生强烈的情感共鸣。这一时刻之所以完美，不在于它传达了人们所期待的圆满结局，而在于导演精心设计下出现了这样一幕：鸟儿排成完美的几何图形以一种人类只能望尘莫及的优雅姿态在飞翔。

诚然，艺术作品有时不止会为我们提供审美诉求，有时它们会传达一种艺术家认为极为重要、同时我们也可以理解的主题。然而，倘若我们坚持在每件作品中都去寻找一则主题，那么它不仅会对艺术家，而且还会对我们自己造成损害。由美国艺术家罗米尔·比尔顿（1912—1988）创作的绘画作品《密西西比河畔的星期一》表明，一名艺术家的意图会遭遇怎样的误解。就像他自己承认的那样，比尔顿感兴趣的主要是创作上的审美满足。在这幅作品中（参见彩图 1），他再现了一幅熟悉的景象：女人们挂起已经洗好的衣服。对这幅作品而言，似乎最为重要的是衣服本身的颜色和设计。

享受艺术的审美和交流功能，已属于批判意识的范畴，这是人文学送给我们的另一份礼物，本章稍后对此将作更为细致的讨论。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

对于运动的爱

诚如我们在上文中所示，倘若影片《伴我高飞》让我们喜欢的理由只是飞翔中的大雁幼仔的摄制艺术，我们也会在审美上受到感染，因为完美的运动会激发出一种敬畏和钦佩感。运动正如呼吸，乃是人之为人的重要组成部分。事实上，我们很少有人可以做出完美的同步性动作，但在看到完美的运动时，几乎所有人都会感到快乐。尽管我们自己的动作也许缺乏那种协调性，譬如技巧娴熟的舞蹈家的协调性，但我们在观看他人表演，或者站起来跟着表演者一起有节奏地摇晃、滑行或摇摆时，我们也可以从中获得审美享受。

我们把我们的生命模式化为各种最后的期限和终点。这也许就是为什么人们出于调剂而喜欢在舞台上只是有节奏地运动的原因。他们是为了要实现某种目的吗？不，运动的喜悦就是其自身存在的理由。

法国艺术家埃德加·德加（1834—1917）喜欢描绘舞蹈演员。除了女演员的美及其动作的优雅，他似乎没有任何主题要传达。芭蕾舞演员带给他审美享受，他的画又把同样的喜悦传达给我们。

像关颖珊这样的花样滑冰运动员的优美跳跃也可以给我们带来审美享受，关颖珊曾是花样滑冰世界锦标赛冠军及奥运会奖牌的获得者。像所有滑冰运动员和舞蹈演员



像关颖珊这样的杰出花样滑冰运动员似乎超越了人体的自然法则。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

一样，关颖珊能让她的身体做出超出身体限度的动作。她的跳跃身轻如燕。她的旋转令专家难以做出技术性分析。对于非滑冰者而言（我们大多数人）几乎不可能明白在她旋转时，附在鞋上的两只冰刀怎样似乎就消失了。在这一点上，花样滑冰运动员与像大卫·科波菲尔一样的伟大魔术师类似。如果我们不知道某一特定魔术中各种元素的相互作用，该魔术的设计显得似乎就是真实的。倘若其他人与关颖珊或大卫相比不是逊色一筹，倘若我们不是经常地笨手笨脚，倘若我们表演魔术时东西掉得没那么显眼，那么花样滑冰或魔术师的艺术或许就不会显得那么美了。

对于语言的爱

可以无限组合的词语是我们与自身以及他人之间交流的工具。我们拥有的词语越多，我们就越能有效地使他人了解我们，并对我们的阅读及他人的言说领悟得越充分。如果我们足够幸运——周围有喜欢读书且还会读书给我们听的成年人，那么我们在很小的时候，就可以发展出对于语言的爱。

孩子发展语言的技能会经历若干可识别的阶段，这一点已为文献研究所证明。2到3岁间的大多数孩子开始有词语意识。他们需要给眼睛看到的每件东西都加上一个名字，这种需要似乎是一种先天固有的本能。当父母及年长的兄弟姐妹整天听到他们不断追问“那是什么”时，可能会感到很烦。在这个阶段，孩子们喜欢重复他们在周围听到的句子和短语，即便他们不知道其中的含义。孩子们喜欢词语的声音和味道。自然赋予了我们获取词语的需要，因为思考和交流的能力乃是我们的生存之道。

> 真正的才思是装扮优美的自然。
> 人们经常想到，但却从未表达得如此出色。
> ——亚历山大·蒲柏

我们有些人是如何以及在何时丧失了那种越来越多地结识词语的需要？这一问题是一个复杂的谜题。揭开这个谜题，与“意识到事态本不必如此”相比，或许没有那么重要。而后者正是人文学的切入点。通过阅读，通过倾听在舞台或银幕上的伟大语言，我们获得了如何可以引人注目的表达范例。把人文学当做一种生活技巧的人有时会有这样的经历：通过直接征引名言来表达观点常常可以事半功倍，当然前提是他们的朋友会知道引文的所指。

在所有戏剧最著名的诗行中，有一句台词是哈姆雷特第三段独白的开篇：“活着还是死去：这是个问题。”当处境相似的人们在讨论，比如，是待在家里看电视还是上城里花钱大吃一顿然后去看场电影时，如果当事人说“啊，这是个问题”，这句话马上就可以表明说话人不是在偏执于一端，而是可以非常开放地接受提议。征引你知道其他人可以领会的著名台词不仅饶有兴味而且还可以避免琐碎和浪费时间的讨论。

中世纪英国诗人杰奥弗里·乔叟（1340—1400）最受人喜爱的作品是《坎特伯雷故事集》，其中不仅汇集了许多令人难忘的故事，而且它还以其对讲故事者的传神描绘而知名。乔叟是一位用敏锐的几笔就可捕捉到角色本质的大师，他的很多描写都成为阅读者心灵中语言“宝库”的一部分。其中有个角色是律师，他总是行色匆匆，显然忙得

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

连懒汉们都会对他羡慕不已。在细致地描绘了这个律师及其举止后，乔叟接着说道："不过他似乎比他自己还要忙。"谁知道在过去六百年间会有多少读者已经把这句话当做是对某一类人的指称呢？这类人表面上展现出同一种狂热，但在本质上却没有做出任何有意义的行动。一位高中生被家长质问为什么不做作业时，他答道："我都给别的事儿忙死了。"这时，一位家长跟另一位说："他似乎比他自己还要忙。"

公元前6世纪的希腊哲学家赫拉克利特因曾说过"你不能两次踏进同一条河流"而闻名。他的意思是说生命是不断变化的，在整个宇宙中唯一稳定不变的东西就是变化本身这一事实。一位当代环境专家给一所学院的毕业班做演讲时希望强调水污染所带来的日益严重的威胁，他把赫拉克利特的名句化用为："你一次都不能踏进同一条河流。"显然，我们从人文学中获得的精彩语句可以为环境保护这项紧迫的事业赢得更多的支持者。

> 阅读之于心智正如锻炼之于身体。
> ——约瑟夫·爱迪生

即便我们不会化用那些令人印象深刻的表达，人文学也可以帮助我们欣赏新颖巧妙的措辞，并会提供许多让我们可以娴熟地掌握语言的范例。戏剧史上最为著名的一部喜剧，奥斯卡·王尔德1895年的作品《不可儿戏》[①]（将在第七章讨论）是一个巧言妙句的宝库，它表明不同的表达方式可以取得多么不一样的效果。在其中的一场戏里，主人公杰克·华欣正在接受未来岳母的面试，她是一只伶牙俐齿的社会母狮，正想调查他作为追求者的信用状况。她问这个紧张的年轻人是否吸烟。年轻人害羞地承认：哦，没错，我的确吸烟。她出其不意地答道："我很高兴听到你这样说，一个男人总该有份职业。"[②] 这位女士凭借她的风趣不仅胜出一筹，而且她还在含沙射影地指明上层社会的好逸恶劳和空虚无聊。

语言的游戏已经演变为博学人士的一种高雅艺术。像美一样，好的语言无需进一步的辩词。一个被认为其"文字很好"或者"很有语言天分"的人通常都能赢得他人的尊敬（当然，除非结果证明这个人除了文字特长以外，一无是处。）

我们可以把一位优秀的语言习艺者称为修辞者（figuratist），与拘泥字义者（literalist）不同，后者常常接受一切表面价值，总是人云亦云，而没有表达出更多，并且极少认识到语词的老练和微妙用法。当有人——就像上文中那场戏里的母亲一样在讽刺——就是说，不再意指语词的表意时，这尤其会让拘泥字义者感到不知所以。倘若那个准追求者回答说："呃，我还没工作，"就可以将他称为拘泥字义者。他想，我听到你说一个男人应该有份职业，可对不起，我没有。他理解不到点子上，这种人可能最终会发现自己的交游有限。相反，健谈的人常会有许多人追随左右。

① 该作品英文名字是"*The Importance of Being Earnest*"，有译《认真的重要性》，译者此处取用的是余光中先生的译法。

② 原文是：A man should always have an occupation of some kind。此处occupation为双关语，一意为"消遣"，二为"职业"。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

对于观念的爱

语言不仅是我们在日常与他人交往的行为中展示理解的工具，同时它还是我们借以阐述观念的手段。我们所有人的头脑中都会闪现我们不能完全捕捉的那些观念，因为语词不是现成在那儿等着我们去表达。一位哲学家曾经说过，“如果你不能把它说出来，你就不了解它。”当有人解释一个复杂的观念——譬如相对论时，倘若我们点头表示理解，那么我们几乎是在保证我们会用自己的话作出类似的解释。可我们往往都做不到这一点。词语是我们借以思考的手段。如果我们没有词语，我们就不会有观念。我们可以有诸多不依赖于词语的直觉，但它们与观念并不同。诚然，直觉是人的重要资源。我们不需要词语去了解一件激动人心的音乐作品。直觉对于欣赏人文学提供的许多财富是必不可少的。但是借由我们的哲学家、小说家和诗人，我们才会热爱那些激动人心的观念。在阅读了一本富有刺激性、提出了一种轰动性观点的书之后，一个人通常都会自言自语，“噢！我真希望我也想到了这点！”当我们提出一种观念得到人们的赞同甚至是钦佩时，我们难道不会洋溢着自豪吗？

当人们谈论心智（the mind）时，他们其实是在谈论大脑里一个假定的、观念得以表达和存储的场所。把观念的表达和存储称作思考可能更合适。然而这个一度被视为人类所专有（现在则成了一个有讨论余地的问题）的能力仍然是人文学的奠基石。

天下难事，必作于易，
天下大事，必作于细。
——老子

思考帮助我们保持清醒，哪怕是在这个充满着据称是以人为本的飞速变化和技术奇迹的世界里。幸运的是，我们的大脑仍然可以让我们不只是希望生存，而是期待更多。思考使我们保持与自我以及与我们周围世界的联系。思考可以采取各种各样的形式。严密的研究，譬如数学、物理学和经济学，都为大脑提供了有效的训练，但不是所有人都是这些学科的行家。然而令人兴奋的是，我们拥有人文学，它不仅可以开阔我们情感的幅度，而且还可以开阔我们对于许多事物的理解：过去、现在、人的行为、创造性心智的活动方式以及许多哲学家、科学家和神学家已经提出但数世纪以来仍未解决的问题。越来越多的加入者使一个新近发起的“哲学探索协会”迅速地发展壮大。该运动由克里斯托夫·菲利普首创，并受其《苏格拉底的咖啡馆》一书所启发，与其说它是一个正式的社团，还不如说它是可以在任何时间和地点里举行的聚会，只要有人出面安排而且还有足够多感兴趣的人参加。消息通过互联网可以很容易获得，在各地筹办聚会的通知也可以在上面获悉。该协会的网站还提供聊天室，这样人们就可以发表评论，与他人交流。

会议的安排取自柏拉图（公元前427—前347）的导师苏格拉底（公元前469—前399）的教学方法。苏格拉底和他的年轻学生会聚集在雅典一处被称为学园的小树林里讨论类似“什么是正义”这种具体的问题。根据柏拉图的记录——因为，据我们所知，他的老师没有留下著述——讨论往往采取下述形式：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

苏格拉底：什么是正义？

学　　生：凡符合统治者最大利益的皆为正义。

苏格拉底：统治者是否不论何时都会通过一项出于某种原因与其最大利益相冲突的法律？

学　　生：我想有可能。

苏格拉底：倘若情况真的如此，那么人们违背该项法律是否正当？

学　　生：我不这么认为。

苏格拉底：换句话说，有人违背一项法律仅仅因为他认为该法律不符合统治者的最大利益，这种做法是不正当的。

学　　生：谁知道呢？……也许这项法律是可以违背的。

苏格拉底：倘若你认为可以违法，而我说不能这样，我们哪一个人对？

学　　生：我猜在这件事上我们都对。

苏格拉底：这就是你对一个正义社会的看法吗？任何人都可以自行决定是否去遵守一项法律？你希望生活在这样的社会里吗？

学　　生：我想……不会。

苏格拉底：那么我们事实上必须将正义界定为某种绝对的概念，而不仅仅符合统治者的最大利益，或是符合自行决定不去遵守某项法律的个体的最大利益。

苏格拉底咖啡馆里的一次讨论的要义不是去解决世界上的全部问题。而是对于那些现仍困扰人们的问题，采用这位古代哲学家及其他思想家所使用的思考方式。显然，人们对正义本质的定义还从未能让所有人都满意。不论人们是否认为正义是绝对不变的，还是认为除了“强权即是公理”之外没有任何普适的原则，对于观念的探讨和辩护都是对智力的强化训练。如同跳舞一样，思考不需要进一步的辩词。

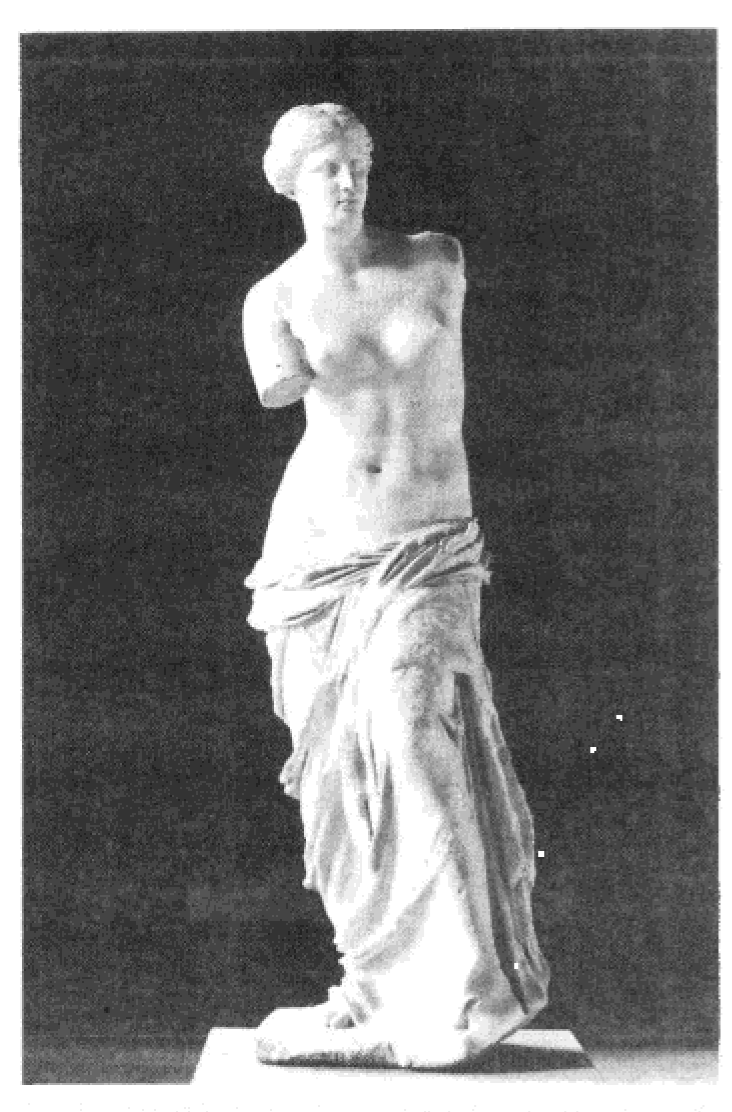
对于过去的觉悟

> 如果羽毛相同的鸟儿在一起飞，那说明它们学得就还不够。
>
> ——罗伯特·哈尔夫

人文学让我们看到的不止是我们个人的过去。拒绝超越现在即等于说，只有现在才至为重要——尤其是，现在如何影响了我们。哪怕是历史书籍可能也还不够。尽管它们有其自身的价值，提供了有用的事实、日期和传记，但它们的作者必须从相当的距离之外才能建构过去。人文学可以让我们沉浸在那些过去真正生活过、并常常挣扎过的人们，那些在他们活着的时候就面对过我们今天遇到的很多问题、并为此而挣扎过的人们的亲身体验之中。这些体验能帮助我们每个人更好地理解活着到底意味着什么。人的自我实现即是由先于他的过去以及过去对现在的影响累积而成的。

借助人文学，我们可以不止一次地活在：此地、此刻，还有昨天。拒绝在积累而成

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



熟悉过去的财富会在我们心中激发出一股自豪感：我们同属于人类这个共同体。

的人类语言宝库中畅游的人，倘若发现自己身陷于一种孤独的生存状态之中，那么他们就只有自己可责怪了。

正如我们所有人一样，过去有它自身被倾听到的权利。我们知道，过去并没有充分地展示自己的天才。虽说如此，即便过去就像它现在这个样子，那它也自有它的荣耀。雕像《米洛的维纳斯》已经有几百年的历史了。虽说她没有胳膊，但注视她时，我们禁不住会感受到那种理想主义，那种一定激励过罗马艺术家的对于女性形体的崇拜。熟悉过去的财富会把我们与那些先于我们而来的人拉得更近，并且还会在我们心中激发出一股自豪感，因为我们同属于人类这个连续的共同体。对于美的热爱是永恒而普遍的，在人文学里所折射出的过去自有其自身的美，更不消说其中的理念和伟大的语言了。

在过去的财富中，包含了我们现今仍然面对的问题。希腊剧作家埃斯库罗斯（公元前525—前456）创作的一部史诗悲剧《俄瑞斯提亚》取材于一个古老的神话：儿子为报父仇，谋杀了母亲及其情人。在这部作品的最后一部分，埃斯库拉斯创造了世界上第一场法庭戏，主人公被宣告无罪，原因是他母亲比他的罪行更大：母亲杀死的是一个人民的伟大勇士和领袖，儿子杀死的只是一个通奸的女人及其情人。我们至今仍在谈论这部历时几近2500年之久的戏剧作品里做出的判决。戏剧史的教师们通常会指出，虽然这份判决并不会为每个人接受，尤其是女权主义者们（她们说它歧视受害者的性别，忽略了被害的丈夫毕竟也有自己的情人这一事实），但这部作品仍是早期民主历史上的一个里程碑。阅读或观看《俄瑞斯提亚》的演出能够引发这样的讨论：法律，即使是在民主制下，是否对所有人都做出了平等的裁决。

对苏格拉底、柏拉图、埃斯库罗斯、《米洛的维纳斯》的作者及来自于过去的其他人发展出一种深刻的敬意并非意味着我们会轻视其他人的成就，包括许多同时代人的成就。与此同时，对今天拥有深刻的敬意以及对明天拥有一份更为开阔的视野也并非意味着我们应当忽视那些我们可以公正颂扬的昨日成就。

对人文学的日神和酒神回应

德国哲学家弗里德里希·尼采（1844—1900）在1872年撰写了一本书，取名为《从音乐精神中诞生的悲剧》（又译《悲剧的诞生》）。在书中，他再度造访了公元前5世纪

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

雅典伟大的戏剧时代。他指出悲剧这一艺术形式起源于歌队的音乐和舞蹈，而不是对白。随着它的演化，某些特定的独唱者从合唱中脱离出来。通过对话，他们讲述着取材于古代神话的故事。我们早前谈论的埃斯库罗斯的《俄瑞斯提亚》就是这样的故事。最流行的是悲剧神话，讲述强大而富有者的故事，他们通常都是统治者，因为性格中有某种致命的缺陷而从高处跌落下来，事实上是跌至绝望和毁灭的深处。不是所有的悲剧，包括《俄瑞斯提亚》本身，都可以准确地契合这种说法；但它们都充满恐怖、苦难、极度的痛苦，其中的许多场戏都属史上最为撕心裂肺的场面之一。

令尼采感到成问题的是，教师和批评家在讲授或撰写悲剧评论时常常会忘记悲剧的根源在于舞蹈和音乐。他相信对一出悲剧的恰当反应是让自己在情感上予以回应，就如我们对音乐的回应。他发现观众和批评家都专注于中心人物的道德缺陷，专注于把他们悲剧性毁灭的原因归结为他们对于道德法则的违背。结果，对希腊悲剧的评价和教学只关注其中的道德主题，而不是强大的情感冲击上。尼采相信这样的做法是错误的，即鼓励人们从理智而不是情感的角度欣赏悲剧，坚持去分析一部戏剧背后的道德哲学而不去鉴赏推动一部戏剧向前发展的那些力量和愤怒的情感。

于是在对待戏剧及对待真实生活事件的两种反应方式之间，尼采做出了著名的区分。人格中为理智、受过训练的分析、理性及趋同思维所主宰的那一部分，简言之，人格中试图从希腊悲剧中寻找到一个主题的这一部分，他将之称为日神的（Apollonian）。而人格中为情感、直觉、超越限制之自由所主宰的那一部分称为酒神的（Dionysian），这一部分试图对音乐以及对悲剧的力量和愤怒作出情感上的回应。

尼采选择了这两个对立的术语是因为阿波罗是希腊的太阳神（光明和真理之神），而狄奥尼索斯是酒、春天、自发性以及复苏（大地之勃勃生机）之神。他相信生命的目标就是在这两种力量之间取得平衡——能够清晰地思考、保持稳固、可靠、为自己的行动负责，还要能够有所感觉、（好比）享受美酒、（必要时）能够表达爱和恨、不为规则的顾虑所羁绊。

我们在本书中会有许多场合谈及人文学中的日神和酒神元素。在学习人文学时，我们总是可以看到二者之一（有时是二者共同）构成了一部特定作品的特征。作为观众、读者或听众，我们的反应方式可以是日神式的，意即我们在评价一部作品之前会客观、批判地欣赏它；或者还可以是酒神式的，意即我们主要是在情感上做出反应。人文学中的某些学科，尤其是音乐，对我们感情上的影响大于理智，而其他的学科——文学、视觉艺术、戏剧和电影，不仅可以在情感上而且还可以在思想上感染我们。无论哪一种反应都是有效的，而其中哪一个会起决定作用要视具体的作品而定。本章后面将要讨论，哪怕是在评论一场演奏会时，职业批评家通常也会在这两种方法中间取得平衡。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

情感回应的喜悦

毫不夸张地讲，在卢浮宫看《米洛的维纳斯》或去佛罗伦萨美术学院美术馆看米开朗基罗创作的那尊骄傲而笔直地在狭长走廊的尽头端立的圣经英雄大卫的雕像，就是让自己失去词语。任何词语都是不必要的。我们的内心会告诉我们，这些艺术品的布局是恰当的，恰当得卓越非凡。这即是体验柏拉图所称的“纯粹的美”。对于观者而言，时间停滞了。那些务实的挂虑也消失了。这体验无需解释或分析。而是意识到在最极致处的那种寂静的快乐。当你到达这样的顶点之时，你就会知道那种感觉。

在下一部分，我们将探讨批判性思考带给我们的喜悦。通常，当我们体验一部公认的艺术作品（或某个可能是也可能不是一部艺术作品的东西）时，我们首先需要按其本然，或按其试图追求的本然而观看或倾听，要暂时把我们最初的感受放到一边。但这样的做法并不总是可能的。有时作品让我们在内心里感受到强烈的兴奋，因而我们的批判意识似显多余。仅只在过后回味时，我们才可能知道自己当时似乎被那些表面上极为不同的声音、颜色或情节给迷住了。

设想你像往常一样在电影院里度过一个周末夜晚。你与一个同伴在一起。你买了爆米花和软饮料，一切都恰逢其时。电影里充满了强烈的音响效果和壮观的特技效果。总之，有很多乐趣。反正有两个小时，你感到很开心。可过后，你发现自己染上了爆米花宿醉（popcorn hangover）。回想起来，那部电影似乎都不值得一看。你不会向那些看重你意见但还没有看过该片的朋友推荐它。那么，这是否证明你最初的快乐是错的？全然不是。情感上的回应和批判性回应可以截然不同。哪一个都未必比另一个更好。重要的是你要能够做出两种回应。

丹·布朗的《达·芬奇密码》(2002) 是最广为阅读的小说之一，位列畅销书排行榜首几近两年的时间，售出数百万册。单凭这一点似乎就可以保证这本书是出版商通常所说的一本“好书”。的确，一个秘密机构据称可以证明耶稣结过婚，且还生儿育女，因而受到宗教当局的迫害。这个故事是以如此紧凑的电影散文来讲述的，以至于读者会情不自禁地读下去。激动人心？当然。充满悬念？的确如此。一部伟大的小说？这得让人想想。这个故事完全令人信服吗？主要人物都有深度吗？这部小说是否会给读者留下我们所说的可以“回味”的东西？抑或，它是否像上面提到的那部电影一样，只会带来爆米花快感？或许，人们也可能认定任何一部读来如此有趣的小说当然值得一看。流行音乐、电影、小说、报纸杂志上的漫画、滑稽的故事，所有那些让我们在哪怕是很短的时间里感到开心和有趣的一切，至少都可以被称为“即时性人文学”。如同所有的情感回应一样，获得乐趣是消磨时间的正当理由。没有人因此会受到伤害，也没有人会因此失掉性命。

像毕加索的巨幅壁画《格尔尼卡》、米开朗基罗的《大卫》、柴可夫斯基的《一八一二序曲》和莎士比亚的《哈姆雷特》这样的重要作品在我们开始接受冷静的批评判断训练

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

之前就能对我们产生强大的情感冲击。哪怕是我们下文将要讨论到的职业批评家，毫无疑问，也会在自己与作品保持一定距离以便进行理性的分析之前，让自己体验这样的冲击。通常而言，倘若他们不能首先体验到各种感受，作理性分析便没有任何意义。然而不幸的是，许多人在撰写文章谈论或教授人文学时，都没有提及情感上的感染。

下面是一首由美国人 E. E. 肯明斯（1894—1962）创作的诗，这首诗之所以有名，是因为它摧毁了标准的英语语法，并另寻他路去表达感情和观念。在《愿我的心儿永远》这首诗中，他传达出一则鲜明的酒神主题，但使用的却是极其异乎寻常、不用进一步分析就可以通过直觉来领悟的语言。

愿我的心儿总是向小鸟儿
开敞　它们是生活的秘密
无论它们唱什么都比知识更美妙
倘若听不到它们人们便已衰老

愿我的心灵在饥饿　无畏
干渴和柔韧　的四周游荡
哪怕是星期天　也但愿我弄错了
因为人们一旦明辨对错　他们便不再年轻

愿我自己不要干任何有用的事
且爱你自己比真爱还多几分
还从未有过这样的傻瓜　能够
抗拒晴天扑面的一抹微笑[1]

[1] 此标识为引文序号，引文出处请见书末，下同。

分析在这里既不相干且对诗人也不公平。肯明斯所表达的是我们所有人都可以感觉到的情感。他唤醒了“不做任何有用的事”这种酒神冲动，真正并深刻地相信沐浴在爱之中乃是至关重要的一切，不是吗？我们用不着别人明白地告诉我们，就知道遵循本能做事——即便那是错的，也要比总是自以为是的正确还要强，情况难道不是这样吗？肯明斯不负责任吗？或许，但倘若我们发觉自己能很高兴地分享他的观点，那么他就在让我们——与他一道——表达我们通常不得不掩藏起来的情感。用艺术中的有点不负责任换得社会需要我们的负责任，这样做不是更好吗？

批判性回应的喜悦

批判性思考是一种日神式的心智活动，是仔细界定、描述和分析某事物：一次大选、一个重要的决定、一个数世纪以来一直让哲学家感到困扰或是感到好奇的问题，一项新的电子发明、一部电影、一部小说、一首位列 40 首美榜单曲排行榜榜首的歌，或是为买房子而下的一个决心。对人文学作品的批判性回应可以让我们的心智力量变得更强大。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

为什么一首诗歌有感染力而另一首却没有？为什么一部小说这么无聊而另一部却引人入胜？为什么我在一幅画前匆匆走过，在另一幅画前却驻足良久？为什么爵士乐让我感到讨厌 / 兴奋？这部影片怎么能获准发行？

无论是什么问题，批判性思考一般包括下列步骤：

- 界定一个问题
- 将本能的、情绪化的反应搁置一旁
- 搜集、分析所有相关因素
- 在适当的语境里评价该问题
- 忘掉它是怎样仅只和你发生关联的
- 提出一个有见识的看法

培养自己进行分析和做出客观评价的技能会帮助我们深化对于人文学的鉴赏，这种技能还能让我们更深刻地意识到我们是谁，什么事情似乎更值得我们花时间去做。

当我们从事三种重要活动——解决问题、质疑假想、识别语境时，批判性思考的能力也会随之得到提高。

解决问题

批判性思考者总是在解决问题，哪怕是假设性的问题。一天，美国哲学家理查德·罗蒂正在后院吊床上休息，他恍恍惚惚中听着广播。一个流行音乐节目主持人说他接下来要播放的是"那首广为人知的老歌《每个人都爱我的宝贝》"。歌词的开头是这样的：①

所有人都爱我的宝贝

可我的宝贝除了我之外谁也不爱[2]

罗蒂活跃的大脑当时一直飘忽在幻想中。蓦然间，它立刻变得专注起来。它知道这两行歌词有点不对劲儿，其中有什么东西讲不通。罗蒂很快地就解决了这个问题。第二天，他向一班哲学专业的学生重复了那两句歌词，然后问他们为什么这两行歌词讲不通。我们建议你把下面这段文字先盖住，然后试着自己找出答案。

这就是罗蒂的答案：因为第一行歌词说所有人都爱这个歌手的宝贝，而我的宝贝也包括在所有人的总体之中，因此这句歌词就可以换成我的宝贝爱我的宝贝。可是，不考虑第二行的双重否定，如果"我"是宝贝爱着的唯一一个人也为真，那么第二行就可以换成我的宝贝只爱我。如此一来，宝贝就等于我。罗蒂教授活跃的大脑确实非常敏锐，意识到这支歌唱的是"我是我的宝贝"，而他知道歌手实际上并无此意。

---

① 此句歌词"But my baby don't love nobody but me"原文中使用的是双重否定。因语言之间的差异，汉语中无法译出。鉴于下文中对歌词所进行的分析之需要，故作此注明示。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

像罗蒂进行的这种推理是锻炼批判性思考的练习素材。解决这样的问题会帮助我们在面临真正的问题时让大脑变得更敏锐。这里还有一个思考练习。

一个人温柔地同他妻子吻别之后就开车上班去了。在路上，他把收音机调到一个音乐益智节目。突然他掉头回家了。站在门口，他要求同妻子离婚。到底发生了什么事导致了这个突然的变故呢？同样，试着重新读一下这个情节看看你是否能自己想到答案。

答案是：如果丈夫是突然要求离婚，我们便可以在逻辑上得出结论说在他离开家门的时候还没有离婚的想法。一定是这中间发生了什么事才让他对他妻子的感觉不同了，而且这件事一定是与空中益智节目有关。这种节目有两种可能的做法：主持人要么邀请听众打电话告诉答案；要么他会随便挑几个号码给听众打电话。若你给电台打电话，你不会说出你的号码，但如果是主持人打给你的，他可能会提及你的号码。由此，我们断定丈夫听到了自己家的号码，接下来发生了什么呢？一个陌生男人接的电话。

在养成批判性分析的习惯之后，我们就要准备去面对真实生活中的问题。家庭成员需要帮助，这是一个千万人每天都会遇到的问题。假设你有一个老是入不敷出的兄弟，他债台高筑，又不能节制这种铺张的行为，其中的一个原因是，他总是指望那些有责任心的亲属——比如说你，可以搭救他一把。

解决这个问题的第一个步骤是判定该问题是否确实存在。如果你认为他的债不是你的债，那么是否为你兄弟付清债务可能就不是一个问题。那又是谁的问题？如果你想掉头不管而又避免不了那种内疚之苦，那它就变成了你的问题，但是如果你能够问心无愧地把自己从这个问题中抽离出来，那么这个问题就会成为你兄弟或是其他家庭成员的问题。

问题只不过是穿着工作服的机会。

——亨利·凯泽

你们家人间的关系可能很近，但你必须要权衡所有因素：你的兄弟是不是经常入不敷出？他是不是有能力挣足够钱还债？如果不能，他会不会听从一个理性的劝告——一个人花钱要有限度？仅仅为了“避免争执”而去替他还清债务可能会发出错误的信号。

我们不会在这里给出这个问题的最终解决方案，我们刚才只是进行了一次推理练习。有时，最容易的解决办法常会躲着我们，而我们最后总要选择一个不太显眼的办法，并且希望那就是最好的办法。可是，如果我们没有充分地分析问题，如果我们没有成为批判性思考者，我们就不大可能会找到一个可以奏效的答案。

质疑假想

假想事实上发生在每天的交流中。它们是看法所依据、结论所依托的信念。通常，这些信念都是被掩盖的，即它们潜伏于人们所表达的见解之下而人们并不把它们视为假想，可它们常常是人们所交流的真正信息。批判性思考者会仔细倾听，总是会寻找语言实际所传达出的信息。

假设有一个正在读报的人对你说：报上说有一个被证明有罪的杀人犯在一家精神病院里关了十年之后被放了出来；在院方人士看来，这个人已经不再会对社会造成威胁。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

这个读者于是评论道："应该制定一项法律，禁止杀人犯以精神病为托词逃避死刑，然后再把他们放出来，这样他们又会去杀人。"

上面的这句话并没有自命自己是事实。不消说，说话人在表达一种看法。然而，人们可能没有意识到在这一看法背后掩盖着的假想。下面是其中一些可能的假想：

1. 精神错乱不应与法庭判例有关。
2. 被告无论如何都不是一个真正的精神病患者。
3. 国家或联邦立法机关应控制被告如何辩护。
4. 一个人一旦杀人，永远都是杀人犯。
5. 那家精神病院的负责人没有资格对于任何获释病人的未来行为作出准确的判断。

不能进行批判性思考的听众可能会点头赞同这个读者的判断，因为在这种情况下仔细辩论需要对于掩盖起来的假想做仔细的分析。可许多人不愿意花时间来做这样的分析。

现在假设上面例子中的读报者和听众都是老练的批判性思考者，即，他们会尽可能经常地运用自己的大脑，极少会让情感驾驭理智。批判性读者肯定不会把报纸上的报道讲走板，例如"艾伯·帕森斯在一家精神病院里待了10年之后获释出院。倘若你还能记得，他曾以精神错乱为由而辩称无罪。"而批判性听众可能会这样讲："文中是否引证了他获释出院的原因？""有一个。负责全程监护帕森斯的那位精神科医师召集了三个顾问医师会诊，他们一致认为帕森斯看起来已经完全康复了。""那他们是否提供了一种监控系统，这样至少是在一段时间之内可以监视他的行动？""这上面没说。""我觉得他们必须给他配上个监控装置，你觉得怎么样？"

这两个批判性思考者并没有解决一个棘手的法律问题。他们在这场假设性谈话中所做的只是批判性思维的训练，以便从报纸上的报道中获得客观事实，而不是就这则报道作出许多假定。

识别语境

知之为知之，不知为不知，是知也。[①]

——孔子

每一件事物都存在于一个语境，即一种环境和关系的构架之中。一句话是一个语境，即词语之间结成的一种关系，它们各自的意义，以及它们如何一起表达了一种看法；一场威胁着附近民宅的森林大火对于住房者以及灭火的人来说是一个语境；美国20世纪30年代的经济大萧条是一个巨大的语境，笼罩着所有美国人以及依赖美国经济健康发展的那些国家；大学里开的一门课是一个语境，其中包括讲课的教授、课程大纲、评分

① 此句英文是"Real knowledge is to know the extent of one's ignorance"。直译成现代汉语为："真知是知道自己有多无知"。因语出孔子，故这句话以还原为古文为佳，但在不知具体出处的情况下，译者不敢贸然举动。特向北京大学哲学系陈来老师请教。陈老师认为这句话与《论语·为政》中的"知之为知之，不知为不知，是知也"有一点沾边，此处即依从陈来老师之见。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

标准、你和你同学的绩点。我们每一个人都生活在许多的语境之中：家庭、朋友圈、教派、政治倾向，等等。

因为知道任何事物不能独立于一种或更多种语境而存在，因此批判性思考者难于作出囊括很大范围的概括或是绝对的判断。即便如此，像许多人一样，他们有时也会从更易把握的角度简化、提炼各种语境。在回忆和涉及过去的事件时，这样的提炼可能最为真实。选择性记忆乃是一种普遍的特征。

对于过去的真相，即便是昨天刚刚发生过的事情的真相，当它们的全部语境不太好说或者说起来让人感到难堪时，人们（包括批判性思考者）也会掩盖它们。利用他们已熟练运用的强词夺理之术，他们把一件事情——比如一场与兄弟姐妹间激烈的争吵，以简便而又尽如己意的版本讲给别人（和自己）。在这个版本之中，那个当时不在场的家庭成员通常变成了错误的一方，讲述者则成了受害者。等到讲述者讲完之后，争论发生的这个语境就会准确地按其所述印在他的脑海里，而且它很有可能与真相相去甚远。虽然醉心于批判性思考的人不会免于篡改语境或者会选择那些应付起来更让自己感到舒服的语境，但他们在反思时，对自己用想象替代现实的做法，不大可能感到很自在。

我们在本章前面讲过人文学的一个礼物就是对于过去的觉悟，它为我们提供了历史语境。一个在堆满破东烂西的旧物店里随便浏览的人也许会感到越来越不耐烦，因为其中的东西都不属于今天。而那些对过去怀有觉悟的人却会兴致勃勃地察看那些能够丰富呈现过往时代的玩具、洋娃娃或衣物。察看过去出版物的影像记录会增加我们对过去时代的兴趣和了解。

翻到插页部分的彩图2，研究一下《星期六晚邮报》1945年的封面，该报曾是美国最为流行的出版物之一。艺术家诺曼·洛克威尔（1894—1978）以阐释中产阶级生活方式而驰名。看他的作品可以至少让我们了解从20世纪早期至中期这段时间里人们是怎样生活的。注意人们的穿戴。仔细看一看那些似乎是在某个修理店里的物品。有哪些物品我们今天还在用？哪些物品已经更新换代了？哪些物品现在已经很难辨认？如果没有别的用处，花时间看看像这样的老照片至少可以增强我们批判性思考技能。

我们学会识别的历史语境愈多，我们就愈不可能以今天的标准去衡量一切。在读过去的书或看过去的电影时，批判性思考者更清楚不要用现在的标准去判断它们。在职业批评家看来，《飘》至今仍然是电影制作史上的一个里程碑，尽管一名当代的观众也许会觉得它里面的一些东西太过伤感和陈旧。批判性思考者并不会忽视这些不足，但是他会把这部电影放到1939年的语境之中，欣赏它那些迄今仍然可以给人们提供享受的东西，比如（对于那个时代来说）它对颜色的那种奇迹般高超的运用、气势恢弘的交响配乐，还有费雯丽在扮演郝斯嘉时在今天看来仍然令人赞叹的表演。不管一件特定的作品属于过去还是属于现在，我们都不需要事先认可它所有的观念和技巧后才能欣赏它的真正成就。

了解历史语境，会使一个人对风格已经过时的艺术形式（比如说19世纪的歌剧）

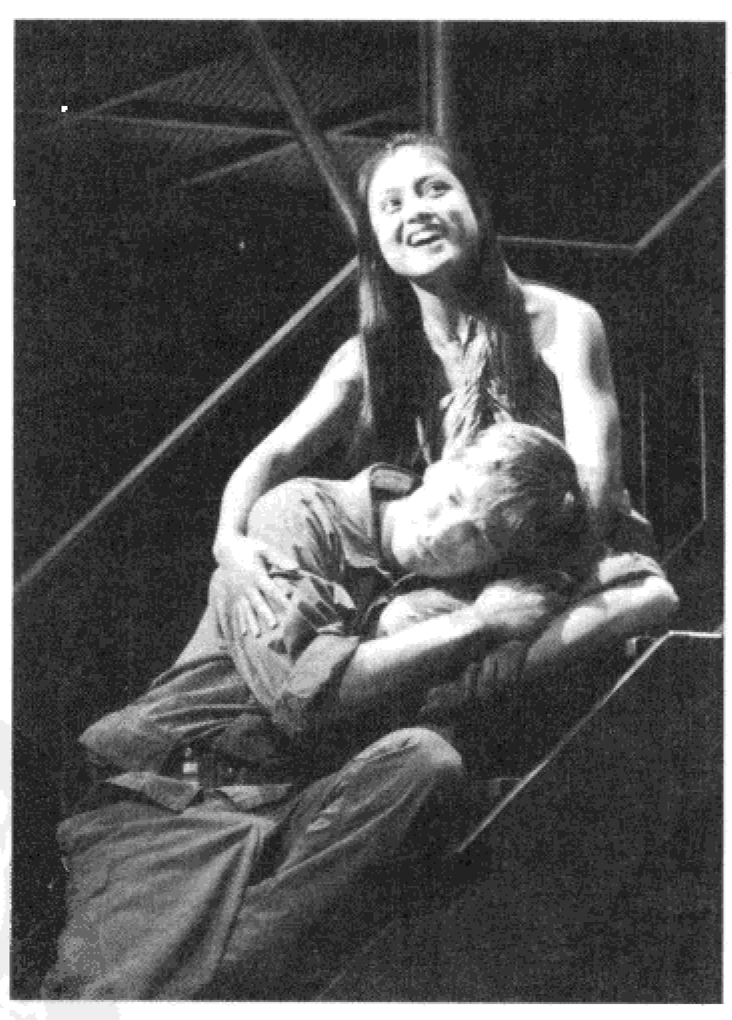
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

更加宽容。没有经验的观众可能很容易对一场长达三个小时的演出失去耐性。这场演出的每个词都是唱出来的，而且对于演员的选拔标准在于他们声音的力度，而不是其长相或是表演水平。全世界的歌剧团都在尝试尽量少用陈腐过时的惯例。但即便如此，批判性观众却会容忍许多歌剧中的非现实主义元素。他们知道用那些完美的声音唱出来的惊心动魄的音乐对此已经远远做出了补偿。

通常，人们会把一件过去的作品放在现代的语境之中对它作出翻新，这种做法时而成功，时而失败。一次成功的翻新当属《西贡小姐》，一部1990年的音乐剧，改编自意大利作曲家贾科莫·普契尼（1858—1924）的歌剧《蝴蝶夫人》（1904），它仍是所有歌剧院的重要保留剧目。按照现代标准，多愁善感、种族主义以及男性至上观念充斥在原作故事中。一个日本艺妓爱上了一个美国海军军官，同他结婚生子，可我们却发现他在美国已经有妻室。1904年，观众可以理解为什么他的这场日本姻缘不可能有结果，而且从道义和社会的角度来讲，他为什么必须返回美国。当被他抛弃的妻子巧巧桑在她年幼的儿子面前自杀时，他们会为她哭泣；而当她告诉自己的儿子要记住他是一个美国人，并把一面旗放到他的小手里，而后舍生取义时，他们还会为她击掌叫好。

《西贡小姐》的女主角是一名越南妓女。她与一名美国服役军人的浪漫关系及怀孕





相隔有一个世纪之久的两个版本所讲述的同一个故事——左图，普契尼的《蝴蝶夫人》；右图，克劳德-米歇尔·勋伯格的《西贡小姐》，它向我们展现了将每部作品放到其自身语境里的重要性。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http：//ntccy2009.blog.163.com/

情节都取自原版歌剧，但他们并没有结婚。取而代之的是，美国军人与一位美国女性订了婚，可对她的背叛使他感到强烈的内疚。在新版的时代背景——1960年代的自由主义精神之下，美国太太被刻画成一个正派、可以理解丈夫痛苦的人。如同在《蝴蝶夫人》里一样，女主角自杀了，但她的死，虽说可怜，观众却不会认为那是义举。相反，这部现代的歌舞剧音乐片对它作了冷嘲热讽式的刻画。对于她的死或那场战争，新版里没有冠冕堂皇的美德作补偿。她的牺牲更进一步说明了战争的非人性，不能带来也不可能证明任何东西。

批判性观众能够对比在时间和环境上截然不同的两种历史语境，这使他们比那些漫不经心的观众可以体验到更为深刻的洞见所带来的喜悦。了解过去以及它与现在的关系可以使一次体验——比如说观看《西贡小姐》的演出，变得更加丰富。熟悉普契尼的歌剧及当时的流行观念可以帮助我们更客观地评价它的新版。我们因而会知道一个时期与另一时期在风俗和态度上会有多么大的变化，由此得出的经验教训可以防止我们只根据眼前这一刻去理解现实里的一切。看完演出后，批判性观众喜欢探讨他们刚刚看过的演出。就其本身而言，这是人文学所提供的诸多快乐之一：对比同一个故事的两个不同版本，并为厚此薄彼申明自己的理由。

批判性鉴赏指南：职业化和个人化的鉴赏

在我们继续深入地探索人文学之前，我们有必要学习培养批判性思考技巧。职业批评家把毕生都奉献给分析和评价他人的作品。然而，正如你将看到的，一个人并非必须成为一名职业批评家才可以从事批判性鉴赏的艺术。

职业批评家是怎样反应的？

职业批评是一项事业。最优秀的批评家因为发表他们广受人尊重的观点、可以获得丰厚的报酬。他们的作品可以发表在一流的报纸杂志，例如《纽约客》《电影评论》《歌剧快讯》《美国戏剧》以及诸如《奇观》(Prodigy)和《页岩》(Slate)这样的网络出版物上。职业批评家针对某事而必须言说的观点可以帮助我们在众多的选择中作出决定。在人文学世界里，因为有太多的感官刺激，有时又会有掩蔽判断的酒神声音，因此职业批评乃是模范的日神声音，我们可以用它们来培养自己的批评技巧。

在阅读职业评论时，你会注意到评价性的术语通常是话题的先导。(你可能会记得我们建议你在分析之前不要妄做判断。)下面的摘录取自《纽约客》杂志的一位批评家大卫·丹比对2003年的影片《芳龄十三》所作的评论。这部电影讲述的是几个十几岁女孩儿所遇到的不幸，因为她们拼命想“酷”。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



《芳龄十三》里的霍利·亨特和伊万·雷切尔·伍德。

像许多职业批评家一样，丹比乐于以一种评价开篇，因此我们马上就知道了他的立场。他可以这样做是因为，作为一名老练的批判性观众，他自信自己可以用仔细的分析支持他的陈述。丹比开始写道："《芳龄十三》这部关于疯狂的初中生的感人而轰动一时的独立影片开始于一次重击。"他描述了这个十三岁的中心人物如何在开场戏里"从一个罐子里吸入某种气体而让自己失去知觉"，然后说她又着迷于割伤自己，继而丹比告诫我们不要把这部影片看做是一份关于心理遭受困扰的青少年的社会学文献。

> 这是一部活生生的生气勃勃的影片，执导者是前好莱坞美工设计师凯瑟琳·哈德维克，她也许是少数几个天生的电影制作者之一……这是一部在情感上具有连贯性的作品……一次对绝望和稍纵即逝的兴奋所经受的焦灼体验。[3]

作为一名职业批评家，丹比先生可谓苦尽甘来。他把自己的一生都花在了观看和评价电影上，而他对影片所进行的比较是我们大多数人既没有时间也没有金钱做到的。因此他的评价不是肤浅的。他向我们讲述了许多《芳龄十三》的故事情节，它们足以说明这部影片和其中的人物是复杂的，显然没有遵循那种使儿童片成为庸常之作的老套模式。丹比还欣赏此片的节奏，一种重要的电影艺术元素，我们将在第八章《电影》中对这一元素作进一步探讨。在下面这一有力的陈述中，丹比含蓄地比较了该片与同一类型的其他影片的节奏：

> 这部狂乱的在起伏中轻快推进的影片从未松弛下来，但哈德维克这样设计节奏可能是正确的；倘若她允许十几岁孩子的歇斯底里在银幕上发酵，那真的会让人难以忍受。[4]

丹比向我们展现了他评价的标准之一：导演使影片的节奏不至单调的技巧。他还暗示一部电影艺术作品不应过于刺激，否则便无法给我们留出足够的空间。

《迈阿密先驱报》的流行音乐乐评人霍华德·科恩会定期评论摇滚、说唱、乡村音乐、爵士乐以及蓝调的最新CD。因为每周发行的音乐作品很多，我们不可能到一家音像商店试听所有的CD以便决定买什么，因此科恩见识广博的观点便成为该报所提供的一项服务。他的小型评论每星期刊出一次。

在评论歌手诺亚·琼斯的一张名为《家的感觉》(2004)时，他像丹比一样，充满热情地在开始就马上断言："在她首张CD专辑的诱惑之下，八百万美国购买者中至少有一半的人在这张翘首以待的后续专辑（她的第一张CD专辑名为《远走高飞》）于星期二上市之时便热心地前去捧场。"他挑了几首他认为是出色的歌曲，以此表明歌唱者

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的不同风格和情感幅度，科恩接着说道，"尽管（这张新灌录的专辑）更丰富也更成功"，但"在流行文化领域它可能没有第一张CD重要"。[5]他在间接但却相当明确地告诉我们，购买或至少是欣赏这部新作把我们置入了一个特殊的略高于流行文化的层次上。职业评论家通常感到他们有责任帮助我们提高品位。而最优秀的评论家这样做的时候并没有自认高人一等。

人们不能指责科恩把自己伪装成一名音乐产业的广告主管。他在同一期报刊中对于梅莉莎·埃瑟里奇的《幸运》的评论是以一种完全否定的笔调开始的：

> 她的写作几近于青少年，总是用她这些年来招摇过市的那些相同的老掉牙的暗喻和主题：天使，凝望窗外，执迷的爱，一首献给另一个被害同性恋的圣歌，等等。[6]

注意这个评论为我们提供了一份具体的"老掉牙的"暗喻明细。负责任的批评家明确了解在他们评论的艺术形式里什么才构成了优秀的品质。科恩并没有说每个对于天使或被害同性恋的指涉必然都是糟糕的，而是说埃瑟里奇似乎陷在了自己成功过往的泥浊之中。他在说，表演者若想确保我们的忠诚，必须不断让自己再生。

科恩的评论或许很有名，至少是对科恩的评论感兴趣的大众而言。阅读不熟悉作品的评论同样也是有益的，因为这会增长我们对于许多音乐作品的知识。下面是《纽约客》的乐评人艾里克斯·罗斯为波士顿交响乐团首演的新作《门徒马可笔下的耶稣基督受难记》所撰写的一篇评论，该作品的作者乃是一位不太知名的阿根廷作曲家奥斯瓦尔多·古利乔夫。

罗斯的评论是以描述观众疯狂的叫好开始的，这种情况在一场专门演奏一部新锐的先锋作品的音乐会上很是少见。

> 一种富于智慧的怀疑主义乃是一名优秀批评家的首要品质。
> ——詹姆斯·拉塞尔·洛厄尔

> 当一个受人欢迎的歌唱家举行了一场特别的晚场演出时，那种狂喜有时会在大都会歌剧院里碰到。但是在演出新作品的音乐会上，这种狂喜绝无仅有。[7]

情况很可能是，不会有太多的读者了解古利乔夫。因此罗斯提及观众的狂喜就会发出一个信号：请注意：下面出现的是一个将会举足轻重的人物。随后，罗斯又说到了一年以前在德国斯图加特举行的首演上，观众长达二十分钟之久的喝彩。他分享着重新发现拉美音乐的喜悦：

> 这部拉美《受难记》带来了两个消息：其一，古利乔夫是一个才华横溢的天才……其二，拉丁美洲拥有让人难以置信的丰厚传统，这种传统在未来的几十年中将会成为一支重要的力量。《受难记》像是一颗炸弹落下来，摧毁了人们认为古典艺术仅只是一门欧洲艺术的信念。
>
> 它透出一股革命的气息，好像音乐史又会以其新鲜的、感性的素材和新鲜的、肯定的音调重新开始一样。[8]

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

职业批评家可能会不加节制地赞美他/她认为是杰作的作品，这样的赞美会加深我们的兴趣。在此，一个人会问："对待新音乐，我是否足够宽容？对于新音乐，特别是南美洲的新音乐我到底了解多少？"阅读这篇评论能够让我们更有兴趣去了解特别是那些来自其他文化的年轻作曲家们都在做什么，让我们更想了解创造了那些作品的"丰厚传统"。

罗斯对此做了充分的阐述。在热情的开场白之后，他详细地描述了这个年轻作曲家的生平，我们得知古利乔夫曾创作过一部合唱作品《大洋洲》，这是为荣获1971年诺贝尔奖的智利诗人巴勃罗·聂鲁达的诗作所作的配乐。《受难记》是受斯图加特管弦乐团的委托而创作的，该乐团尤为赏识欧洲主流之外的艺术家。

最后，也许最为重要的是，罗斯对《受难记》作了细致的剖析，说明了是什么才可以使它如此卓越。他评论说如果约翰·塞巴斯蒂安·巴赫诞生在20世纪末的拉丁美洲，他也会像这样创作。下面的描述足以诱使我们去找一张该作品的CD。

> 巴西的沙锤和琴弓，召唤着一个古老的世界；手风琴发出怪诞的悲鸣，代表上帝的声音。随后合唱加入了，非洲口音的西班牙语在巴塔圣鼓的伴奏之下嘶鸣。听众被抛进大斋节的节日街景中，三组歌手汇聚成一种轮流唱和的喧腾。[9]

罗斯对在作品结尾时吟唱的"巴赫—巴西式"咏叹调描述道：

> 这支曲子缓慢地进入耶稣痛苦的内心世界。最后，珈底什[①]唱给了这个被钉在十字架上的人，而音乐经历了更加神秘的变形：语言现在变成了阿拉姆语，吟诵的是犹太人的祈祷文。随后，好几个世纪都像尘沙一样滑落了。[10]

……学习就是这样的。你突然明白了你一生都知道、但却是以一种全新的方式发生让你豁然开朗的东西。

——多丽丝·莱辛

当面对不熟悉的作品时，刚开始学着去批判地看和听的人都会受到诱惑，认为现代作曲家总是故意地让自己听起来怪异，因此，关注罗斯在伟大艺术品中所发现的那种超越时间的品质就可以打消这些人的疑虑。虽然一些艺术家、作曲家和作家确实会刻意追求新奇，但罗斯的这篇评论却提醒我们，伟大的作品总是源自于艺术家那种炽热的需要——希望表达某种异乎重要的东西，某种为天才们共同拥有的东西，尽管他们的语言在开始的时候似显生疏——乃至怪异。

注意罗斯展现了他对音乐要素所具有的广博知识。他比我们中间那些没有丰厚音乐素养的人听的作品会更多。最优秀的音乐家在他们的所有写作中都会展现他们的信用凭证，因此他们会赢得我们的信任。

可以说，职业批评本身乃是一种艺术形式。正如作家、作曲家、演员和视觉艺术家不论何时在推出新作品时都会置自己于冒险的境地一样，批评家也会给自己招来大众的喝彩或指责。我们在他们的写作里常常可以觉察到的那种表面上的自负很可能是他

① 犹太教徒为死者祈祷时唱的赞美诗。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

们在掩盖自己的脆弱。倘若我们能明白他们像我们所有人一样，那么我们就可以更好地读懂他们并从他们坚持要教授给我们的东西中获益。

个人化的批判性回应

即便不是职业批评家，一个人也可以在一次仔细而公正的观看、倾听或阅读之后从事批评活动。

下面这首诗是威廉·华兹华斯（1770—1850）创作的《这世界真叫人难耐》。在一个工业革命开始产生重大影响、许多人都从乡村来到城市寻找一种更为有利可图的生活方式的时代，华兹华斯生活在英格兰的湖区。虽然他自己喜欢生活在自然的奇观之中，但他亦意识到经济利润的承诺所带来的危害。

这世界真叫人难耐；狗苟蝇营，
我们晨昏把自己的力量消耗，
却不从自然寻找我们的瑰宝；
心劳日拙，只给别人卑污馈赠！
向月亮袒露胸怀的海色澄清；
现在如花儿沉睡般收敛仪容
但随时都可能呼啸而起的风；
凡此种种，难与我们心弦相应，
我们毫不动情。苍天！我宁愿
做一个吮吸陈旧信条的异教徒；
那样，我脚踏宜人的草地绵芊，
入眼佳景会减去我几分酸楚，
会看见海神宛然升起碧波间，
听见特莱顿的螺声如怨如慕。[11]

（谢耀文译）

要成为一名见多识广的批评家，第一步就是不要贸然下结论。“我不喜欢它”或者“我喜欢这首诗”这种说法在学习的初期都是不妥当的。

> 接受每个人的批评，但要保留你自己的判断。
>
> ——威廉·莎士比亚

下一步就是断定你刚刚所读的是什么。尽可能清楚而客观地描述这首诗。一种可能性：这首诗包含了（或者似乎包含了，这可能是一种更为保守而谨慎的说法，至少在开始的阶段如此）这一令人略感遗憾的认识，即在我们专注于物质幸福时，我们不再能与自然亲密相处。它提醒我们自然界乃是一个充满天籁之美的场所，且应该成为一种灵感的源泉。

诚然，美乃是其自身的证词。把全部时间都用来赚取经济利润就是拒绝让自己在生命中体验这种重要的审美享受：与自然两相亲密。留意季节交替会如何使风景变化，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

留意不论何处只要给予空间，植物就会生长开花。这些关注不费毫毛，却能带来金钱买不到的财富。

华兹华斯不可能了解环境保护论本身，但他却意识到了日常生活的商业性，"赚钱花钱"[①]，正带来一种危险，即自然界会被忽略，令人无暇他顾。因此他想到了一段往古的时代，那时神话把自然变成了一种令人惊叹而耀眼的、人们必须保持敬畏的力量。

倘若你性喜冒险，喜欢作更深入的探索，那么你可以从网上获得关于诗人生命的信息。毫无疑问，你会知道，随着年龄的增长，华兹华斯担心自己正在丧失创作的灵感，而此前在他走进自然之时常常可以感受到灵感的涌现。你还会知道这首诗作于1804年，大概处于诗人发展期的过渡阶段——在这个阶段，当诗人的写作臻于完全成熟时，他可能开始担心自己从写作中获益是以牺牲灵感为代价的。如果你希望提出这样的观点，那么你最好还是要慎重些。虽然许多文学学者已经冒险一试，并阅读了作者的每一部作品，但诗人在这里可能只是做了适用于所有人的一般性陈述。

不管怎样，我们可以通过思考一部作品里传达的观念来磨炼我们的批判能力，即便它没有对我们正在阅读的东西给出定论。重要的是要区分"很可能"(probability)与"有可能"(possibility)。情况实际上很可能是，华兹华斯对物质利益的追求感到不安。而可能的情况是，诗人大约在34岁的时候，担心自己可能正在丧失点燃了青春的激情。

批判过程的下一个环节是去考察诗人的"技艺"，即他对语言和意象（诗歌所传达并在你头脑中生成的图像）的驾驭。使诗歌不同于散文的是，诗人们能够把大量的东西压缩至比散文更为简练的语言里。他们做到这点的方法是通过走捷径——暗中越过我们的常识障碍，径直走进酒神领域——直觉，不用人指点或者不经推理就能够对事物有所领悟。当我们以直觉的方式去领会时，我们马上就能理解事物。因此，诗歌送给我们的礼物之一就是磨炼我们的直觉能力。

在这首诗里，华兹华斯的许多话都是直接说出的，比如"赚钱花钱，我们徒自浪费我们的力量"。但他也在与直觉交流——例如以爆炸性的呼语"苍天！"（它强迫我们端然坐起仔细聆听）开始的这几行著名诗句。诗人没有直接谈论往古——当时的人们通过神话赋予自然以各种神奇的力量。相反，他说他希望自己可以回到过去，分享他们的想象以及他们在面对自然时所怀有的敬畏和尊重。诗人没有直接提及神话，而是援引了两个海神的名字：普鲁托斯和特莱顿。古老的宗教赋予自然以生命并使信仰者充满灵感，这些东西在一个躁动不安的商业世界和追求利润的新世纪里，在自然已被遗弃之时，已变得令人遗憾地匮乏。

这首诗是一首十四行诗，一种将诗人限制在十四行诗句之内，需要高度技巧的文学形式。在华兹华斯的时代，诗人还会通过运用押韵的诗行和特定的写作节奏来挑战自己。

---

① 原文为"Getting and spending, we lay waste our powers,"直译即"赚钱然后花钱，我们浪费着自己的力量"。谢文因顾及十四行诗的整体结构，转译为"我们晨昏把自己的力量消耗。"下文复引此句，故释于此。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

辨识诗歌好坏的一种方法就是看看其中的节奏和韵脚是否显得生硬，它们是否是由诗人为了满足要求而刻意强加的，或者它们是否看来好像是表达该思想的唯一可能方式。

注意，倘若你为了找到节奏格式而大声朗读作品，你会发现非重音音节的后面会跟着重读音节，从来不会有两个重音或非重音音节放在一起的情况。同时，当你没有刻意强调节奏而朗读作品的时候，诗句也会自然地流动起来，而且它们还会设法让自己的节奏不受到注意。节奏格式同样也会非常规则。（第一行与第四行押韵，正如第二行与第三行，第五行与第八行，第六行与第七行相押韵，最后押韵的是第九行、十一行和十三行以及第十行、十二行和十四行。）然而在大声朗读这首诗，跟随它自然的进程时，你不会感到它的韵脚会跃出自己的语境。更多的诗歌技巧将在第四章里探讨。

不费力气写出来的东西一般而言读起来也不会有快乐。

——塞缪尔·约翰逊

意识到诗歌背后隐藏的技巧碰巧也是批判性鉴赏带来的快乐之一。当钢琴家弹奏一支复杂的爵士独奏曲或是莫扎特的一支奏鸣曲时，我们不应该非要去回想他们那些每天练习八小时的岁月。当花样滑冰运动员完美地伴随着德彪西的《月光》滑行在竞技场上时，我们应该相信我们所必须做的一切就是系好冰鞋带，做同样的事儿。艺术乃是不存在技巧的幻觉。只有当一个花样滑冰运动员在尝试三周半跳跃失败之后，我们才会忐忑不安地观看以后的跳跃，清楚地意识到其中所包含的难度。

现在你终于可以作出你个人的评价，这首诗对读者是否是一次值得感受的体验。在此，你评价的是一首已经有三百年历史的诗。你也许希望评论一下它所表达的思想是否与我们的时代相关。你可以问自己，“诗人所表达出的观点与我，与21世纪有关吗？”或许一个公正的说法是，人性与自然界的疏远随着时日的推进加剧了。

然而，即便我们假定诗人确实与我们当今时代有密切关联，这种相关性对你个人是否有意义？在批判过程的这一最后阶段，你可以自由作出你自己的判断。或许让你最受感染的是这首诗的语言或它的意象。或许你更想寻找隐蔽性的艺术技巧。或许最为重要的是，它促使你思考这种紧迫的问题——例如全球性变暖以及工业对空气和水的污染。或许你读过其他写给现代读者的著作，你认为它们更有说服力。又或许你一直希望在写作上一试身手，而华兹华斯的诗使你希望自己能把更多的时间花在磨炼自己的想象力上。你个人的评价乃是你自己的事儿。但你要记住：它不应与你对所阅读之物的描述方式混在一起。这对作品不公平。某种意义上，你这个读者乃是一名陪审团成员，人们指望你要以开放的心态面对你正在评价的作品。

时刻成为一个“无限的”人

学习人文学并从情感和批判的角度作出回应，不仅仅是你应该在课堂里、在音乐会上或是在博物馆里才做的练习。至为重要的是，它们乃是你实践自己生命的技巧。仔细聆听音乐的人们也会仔细聆听他人的话。使用批判性思考去修正他们对一部影片所

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

作出的情感回应的人们在回应其他人的行为时可能也会三思而行。人文学让我们能看到更开阔的视野。随着本书的展开，你将会获得更多有关人文学及其具体学科的消息，并感受到每一学科对你生命的影响。你会继续拓展对人文学以及对世界的看法。

提问题的人是五分钟的傻瓜，不提问题的人永远都是傻瓜。
——中国谚语

培养这一开阔的视野在今天迅速发展的全球化世界中至关重要。每一天世界都在变小，其中居住的所有各不相同的人们之间的联系都在变得更为密切。在这样一个世界里，我们必须同这一诱惑作斗争，即，我们仅只关注自己的利益以及我们为求取自己的利益所必须花费的那段有限的时间。人文学的学习需要时间，那些你可能会用来做其他事情的时间。最初，对于某些人而言，让自己停下来去反思过去的艺术、音乐、文学或戏剧似乎是浪费时间，尤其是在我们周围的世界变化得如此之快，每一天都会涌现如此之多的发明和观念之时。当有这么多新事物等待发现的时候，为什么我们要坐在屋里读一本书呢？

回答这个问题的一个办法就是去想一想人文主义的楷模：列奥纳多·达·芬奇[①]（1452—1519）。达·芬奇的一生表明了一个人可以如何兼爱过去的艺术和现在的新观念。事实上，他的好奇心与创造性天赋如此宽阔，因此历史授予了他这一最为罕见的称号：全才。他还被称为文艺复兴人，意思是具有最广博学识且天分兴趣广泛的人。自从达·芬奇时代，“文艺复兴人”的称号已经派发给许多有名望或不太有名望、且体现出相似兴趣的人。然而，几乎无人能匹敌达·芬奇的成就：绘制早期飞机和潜艇的平面图，探索人体的循环系统，发明了用于量度排水的液体比重计，创立了气象科学。而高于所有科学技术贡献之上的是达·芬奇的艺术作品，包括世界上最著名的画作《蒙娜·丽莎》。人们真不知道这个人还有没有时间睡觉！

一个人应该，至少是每天都要听一支动人的歌，读一首好诗，看一幅美的画，并且如果有可能，还要说上几句明智的话。
——歌德

达·芬奇的例子表明，虽然很少有人能望其项背，但我们所有人都可以让我们的生命比此时此刻我们的所作所为更加丰盈。有那么多的书可以读，那么多音乐可以听，那么多戏剧可以看，音像店里的货架上有那么多好片子。我们也许不会成为文艺复兴人，但无限的选择在等待着我们。我们从人文学中汲取得越多，我们就越能够拓展我们的知识，增强我们理解自己和他人的能力。在某种意义上，我们变成了无限，我们以无数种方式与数不清的生命缠绕到一起。

下面仅只是成为一个无限的人所具有的三种好处。首先，这个无限的人不会犯下违反人性的罪。他/她不会再狭隘地专注于自我及其眼前需求，专注于自己感受到的冤屈，及其欲以报复的欲望。

其次，这个无限的人将不再为僵硬的偏见所束缚，他从来不会有意识地限制他人行使他们集会、公开谈论自己看法、践行自己宗教信仰、追求自己喜好的权利——只要在实践自由之时他们没有侵犯他人的自由。

① 达·芬奇在西方文化中一般称为“列奥纳多”。“列奥纳多”是达·芬奇的名，“达·芬奇”为姓。西方文化在称呼人时，一般用姓。但为了纪念达·芬奇的伟大成就，人们常常用他的名字来称呼他。享受此殊荣的还有另外两人：米开朗基罗和拉斐尔。下文依然随俗采照国内称法。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

再次，这个无限的人不会妄下结论，而是会在对一个问题作出判断之前审视它的方方面面，他知道任何判断都不是最终的，因此他总是愿意根据最新的资料对这个问题进行重新思考。正因此，这个人将不会被家庭和社会的传统所框限，而会乐于寻找那些强制或承袭下来的信仰的来源，以便重新评价它们。

你正在读的这本书不只是一次对于人文学宝库的探访、一次对于人类惊人的创造及智力成果的回顾。本书的基本目标是使你确信你可以满怀希望地去拓展你的生命，用艺术和思考填充每一时刻——一旦你意识到所有这一切所需要的只是：你乐此不疲。

思　考

1. 教材里讲"现在对于人文传统的限制似过于严苛"。这里的传统指的是什么？它怎样被限制了？未经限制的传统是什么样的？怎样证明它是合理的？
2. 借助教材里对"美"的定义，你是怎样定义"美"的？举两个相关例子：一为人一为物。
3. 再仔细读一遍《对于观念的爱》这部分。简述你所理解的苏格拉底的正义观。
4. 试说明培养一种对于过去的艺术和思想的觉悟具有什么潜在益处。
5. 假设可以说一个国家的司法系统兼具日神和酒神特征。这种说法是什么意思？你是否认为它会奏效？
6. 在日神和酒神的拉锯战中，你自己常站在哪一边？你自己的哪一面更需要加强？
7. 描述一件主要是在情感上吸引你的事件，例如一场摇滚音乐会或一场篮球赛。倘若运用教材里所称的"冷静的批判性判断"，你过后又会怎样描述它？
8. 你认为E. E. 肯明斯为什么没有用大写拼写自己的名字？
9. 试举三例说明肯明斯怎样背离了标准英语语法。
10. 倘若回答正确，下列问题中哪个问题更会阐明批判性思考？
    a. 《达·芬奇密码》是谁写的？
    b. 17世纪音乐与凡尔赛花园的关系如何？
    c. 水的沸点是多少？
    d. 《王者归来》的票房收入是多少？
    e. 激流漂流和乘船巡游相比，哪一种活动是更好的休假方式？
    f. 哪一个记者杜撰了"上帝所命"(Manifest Destiny)这一说法？
    g. 哪一个牌子的DVD播放器最是物有所值？
11. 职业批评家是做什么的？倘若没有这一行业，情况会有不同吗？
12. 把一篇报纸头版文章带到课堂上来，指出报道中的隐藏假设。
13. 举例说明一部在其历史语境中才可最好理解的(音乐、故事、电影)作品。
14. 华兹华斯将诗定义为"在宁静之中回忆起的情感"。试说明本章引用的那首十四行诗是如何应用该定义的。
15. 柴可夫斯基《一八一二序曲》的终曲兼具日神和酒神特征。试在终曲中找出这些特征。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



伊恩·麦凯伦在2001年根据托尔金原著改编的影片《指环王之护戒使者》中扮演的甘道夫。神话里的英雄通常都会得到能力超凡的魔法师的帮助。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第二章

神话与人文学的起源



神话学对于人文学各门学科的学习而言乃是一个恰当的先导。对于我们大部分人来说，童话故事中讲述的神话是我们与想象世界的第一次邂逅。大多数“儿童”文学，比如哈利·波特作品系列以及《指环王》三部曲都包含神话特征。神话（有时又称寓言）不只是为了娱乐和消遣的简单故事。它们还是世界各地的人最基本的艺术表达方式。神话包含民间智慧以及人类所领悟到的真理。它们揭示着人类的希望和恐惧。假如人类及其珍贵的艺术及哲学财富突然一并消失而只留下神话，那么，未来的人类在探寻先祖足迹的过程中如果发现到我们的神话，他们就可以从中找到线索，对我们的形象构筑出相当精准的描述。

我们每个人都有自己的神话，这也许是因为随着我们的成长和成熟，随着我们的老去，我们从来都不曾丢掉自己的那颗赤子童心。当一个神秘的声音把我们从睡梦中惊醒时，我们需要一束夜光的抚慰，需要身边爱人的温暖。我们是否成熟得不再需要被人拥抱、被人爱护？许多世界神话故事都是关于爱的找寻。有时，它们讲述失去的爱，因为在我们生活中这样的事情经常发生。神话是从人们心底里、从人的灵魂中自然地涌流出来的故事和诗，它从我们的孩提时代开始就一直陪伴着我们，并会在深度和广度上有所发展。神话里常常充满暴力，有时还会讲到使生存变得痛苦的激烈冲突：光荣的战争、争权夺势的斗争和权力导致的腐败。它们表现的是弱者在极为不利的情势下取得的胜利。查尔斯·狄更斯笔下的奥利佛·特维斯特和大卫·科波菲尔都是弱者的神话英雄，而洛基·巴博则是这种英雄的成人代表。甚至连哈利·波特，这个最初被冷漠的婶婶和叔叔关在地下室的孤儿，都会由一个弱者变成一个魔法师。

诗人、讲故事的人、艺术家、作曲家和剧作家——所有那些在他们的成熟期为我们

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

提供优美的语言、形象和声音的人，在他们内心中的某个地方都会潜藏那颗赤子童心，这可以解释为什么有那么多文学、视觉艺术、音乐和戏剧作品或以神话为素材，或包含神话成分：反复在神话中出现人类持续关注的主题、象征和人物。这些成分有时是刻意的，有时不是；有时它们会从潜意识中找到自己的出路，进入到一部小说或戏剧作品的情节之中，进入到一幅绘画作品的主题之中，甚或是进入到作曲家储存起来、但从来都不曾真正遗忘的那些旋律之中，那些表达爱、平安或寂寞或愤怒的旋律之中。

在本章中，我们将探讨一些与我们所有人相伴的重要神话，人文学中无疑有许多这样的神话。不过，首先我们要澄清一些常见的对于神话的误解。正如人们通常用“悲剧性”一词误指任何不幸的故事，人们常将神话定义为任何不真实的故事。可是，神话并非谎言。事实上，它可以是一个深刻的心理——即便不是历史的——真理。它可以不必拘限于过去，尽管神话学家约瑟夫·坎贝尔把一些神话的历史上溯了到尼安德特人时代（至少5万年以前）。新神话总在不断出现：有时在文学中，有时则在电影或电视中。

> 神话是发现人类生活所具有的精神潜力的线索。
> ——约瑟夫·坎贝尔

神话同样也是日常生活的一部分，它把光荣赠给某些我们愿意予以认同的人：一个变成了公主的“灰姑娘”；一个创下本垒打记录的棒球运动员；一个舍身于危难之中、成功营救被保护人的保镖。

每一种文化都有它自己的神话，并对我们产生影响。各种文化背景下的神话间有惊人的相似处，虽然它们之间即便有联系，但也不大可能有太多关联。

希腊神话强烈地影响了西方人的心灵。荷马史诗《伊利昂纪》和《奥德赛》中的英雄、神以及半神半人正如在《布尔芬奇神话》一书中所讲述的那样，对希腊文化产生了巨大影响，而这种影响又继而影响了我们对勇敢、爱、善恶之争、管理社会的方式、人的傲慢所带来的致命后果等问题的看法。

所有的文化都有自己的英雄和寓言故事，它们体现的是人们对生活应该是什么样，以及为什么生活总是不能如人们所愿等问题的理解。很多这样的故事都包含了对于特定文化的繁荣而言至关重要的道德教导。在中东地区，有我们所熟知的《一千零一夜》，这是一部围绕魔法符咒而展开的寓言故事集，它里面的一系列妖法魔术呼应着我们对于超现实的渴求，把我们带出由工作和最后期限所组成的日常世界。非洲为世界贡献的是一个在当地流传得最为广泛的神话：毒蛇和处女的故事。它表现的是为了一项更高尚的事业，通常是为了整个群体的生存，有时候有必要让无辜的人做出牺牲。第四章将讨论到雪莉·杰克逊的短篇小说《彩票》，这部现代作品运用牺牲的神话探讨了群体的整合方式，有时这种整合是以丧失个人生命为代价的。

即便一则神话在科学上不可证实，那么如同一首诗一样它也具有诗的真实。虽然科学事实受到普遍尊重，但是极少有科学事实会影响我们每天的感觉、我们如何看待自己及发生在我们身上的事。然而，科学神话确实影响了我们的思维方式。尽管我们可能会偶尔不安地想一想全球变暖，以及许多科学家都预测到的可能发生的气候灾难，但是我们同样也会心怀慰藉地相信科学总会设法找到避免灾难发生的办法，而为了做到

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

这一点，科学必须进行研究、提出理论、做实验，从事那些我们大部分人都力所不及的活动。如果没有科学神话，我们就会绝望得不知所措。

神话就像呼吸和饮食一样，是生存的必需品。除了对人文学的影响，我们还将看到神话对心理学所产生的影响。不仅如此，神话还影响了全世界人的行为。本章将考察有关创造、诞生、爱、力量、死亡以及来世的神话，并将讨论神话的三个主要范畴：(1)神话原型，指数世纪以来重复出现的人物，以及一再复现的主题，比如魔法数字、圆圈、艰辛的旅行，还有未遭破坏的乐园——这些我们自孩提时代就已经了解的象征，还有那些决定我们会如何看待自己与世界的象征；(2)大众神话，包括大众信念、寓言故事及写给儿童和成人的文学作品；(3)解释自然现象以及祸乱之源的神话。

神话中的原型

即便神话只是一些有关人们所熟识的家族、家族世仇、激情和复仇的故事，但是它们却像文学作品一样会给人带来享受。读神话的时候，我们会惊讶地发现其中的故事和人物的相似性。我们可能会自问，为什么某些主题会一再反复地出现，常会影响我们自己如何进行思考及如何对他人的行为做出反应。然而学者们却会期望能在神话中发现更多的东西。他们试图在神话中找到一条共通的线索，使我们得以知道这些故事是否给我们提供了有关人类境况的重要线索。他们会求助于心理学家—哲学家卡尔·荣格（1875—1961）的理论。荣格坚持认为所有的人在生下来的时候，就本能地知道某些**原型**①（archetypes）。原型乃是一些模式，人们借由它们理解经验，应付人之为人所面对的巨大且常常令人困惑的任务。荣格相信全世界各种社会都分享这些模式，尽管它们采取的形式可能不同。原型包括神话人物、事件、象征及潜在的假设，它们通过荣格所称的**集体无意识**代代相传。换言之，

> 许多决定性的影响都来自无意识，它们独立于传统之外，保证了每一个单独个体的相似性，甚至是经验的同一性，以及对经验的富有想象的表现方式所具有的一致性。这种观点的一个重要依据是神话主题之间近乎普遍的相似性。[1]

荣格的理论并没有被所有心理学家和神话学者接受，然而如果没有这一理论或某一种同样强势的理论，那么我们很难解释某些不断出现的神话和神话元素：可怕的洪水和好人得救的故事，进入死亡和黑暗之地的危险旅程；并且最重要的，一个可以称为英雄的人——有时还会有某种神性——的重要生命历程。然而，对于这些神话和神话元素，还有一些不同的理解。

① 荣格心理学中，原型专译为“原始意象”，指人类承传于祖先、构成集体无意识之内容的理念。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

有一种理解叫做外因理论（the external theory），可能最具科学性。根据这一理论，神话故事是沿着人们迁徙的线路传播的。这样，源自某些特定地区的神话会借助战事、贸易以及通婚等方式而流传开来。一般而言，我们确实发现某些文化的神话之间存在相似性，而且人们也可以找到它们迁徙的遗迹。

借助迁徙传播古老故事的一个例证就是非洲约鲁巴部落神话的传播，它们先是传到了古巴，在那里为一批新的听众所修改并接受。这些故事逐渐被系统化成一种人称为萨泰里阿教的宗教和哲学，该教提供了对宇宙起源的解释，其中糅合了天主教的一神论和非洲的多神论。萨泰里阿教现在祭祀仪式和动物祭祀中仍在发挥作用。该教神圣的护佑神包括非洲诸神以及基督教圣徒。

然而还有一种理论对神话普遍性的解释则在人们的预料之中，该理论认为人类分享普遍的需要，不论他们所处的地理位置以及文化的复杂程度如何，因此在所有神话中都可以找到的某些因素一定发挥过其自身的作用，帮助人们应付他们所遇到的环境。相似的需要未必表示在不同文化之间存在过交流，或是一种对集体无意识的强制性信仰。如果人的需要在哪里都大同小异，为什么神话就不该这样呢？

作为世界神话的英雄

英雄是一个几乎可以在所有文化之中都会找到的原型，但是“世界神话”，又称“元神话”（monomyth）这样的说法却起源于西方，确切地指像亚瑟王这样的西方神话英雄的生平及其特征。诚然，各种文化之间存在相似性，但它们之间亦存在差别。不论每一种文化如何看待生存以及生存需要，英雄故事在所有的文化中似乎都是最为基本的。早在1909年，弗洛伊德的门徒奥托·兰克就已指出西方神话中的英雄特征：

> 英雄是社会地位最高的父母所生的儿子。他的受孕会经过一番周折。有梦中的预兆或是神的晓谕说这个孩子会诞生，然后他会被赶走，或是面临极端的危险。得到社会地位卑下的人或是卑微动物的救助以及抚养。在长大成人进行许多探险之后，他发现了自己高贵的身世，排除了路途上的千难万险，最终被人们当成英雄，博得美名和建树。[2]

弗洛伊德，一位对神话进行心理学阐释的先驱，坚持认为元神话中的两个家庭代表在孩子成长的不同阶段出现的父母亲。荣格超越了这一解释，认为这一普遍神话中的各种成分或主题都是一些原生形象，又称原型（archetypes）。对荣格而言，它们不会狭隘地只同单个孩子发生联系，而是人们对生命抱有的普遍期待的一个深刻的组成部分。简言之，每个人都愿意相信并等待英雄的降临。下面是几个研究世界神话的重要学者所确认的英雄一生中的几个里程碑：

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

英雄的诞生

英雄诞生时，常有奇迹发生：躬身致敬的树木，从小女孩被关押的屋顶上落下来一大堆的金子，假扮成某种动物或人来到人间的神以及神秘的预言。通常，英雄的父亲都是一个超自然的存在。

自从人有意识之始，"诞生"这一现象便让人着迷和困惑。最后他们终于知道导致繁殖的因果关系。然而，即便如此，他们还是必定会对使奇迹成为可能的这一因果关系感到惊异。即使对"普通"的凡人而言，孩子的诞生也是独一无二的，人们会发送有关孩子出生的通告，朋友们则会献上最美好的祝愿，生日在人的一生中一直是很特殊的一天。在现实生活中伴随男（女）英雄诞生而出现的预言就是那些为孩子父母献上的"最美好的祝愿"，祈愿上苍能够眷顾这个孩子，让他/她得到爱和成功。那些没能实现远大前程的人甚至也许会认为自己受到了"命运的诅咒"。

对英雄的早期识别

命中必有建树的英雄一定在小时候就能让人识别出来，这通常是在他完成了一项非凡的体力壮举之后，例如年轻的亚瑟从一直在等候它真正主人出现的巨石中拔出神剑，或者忒修斯凭借超人的力量移开巨石，取出下面的金剑和鞋，以此证明他就是国王失踪的儿子（然而这个神话的另一个版本认为，与其说他是凭借体力不如说他是凭借自己的机灵设计了一个杠杆才挪开了那块石头）。有时，识别是通过一项预言的实现来完成的，比如说伊阿宋只穿一只鞋来到伊俄尔克斯王国。

元神话理论认为，对英雄的早期识别这一主题表达了人希望得到认同的普遍需要。在青春期早期的痛苦历程中，小孩子会问："我是谁？"他害怕这个问题的答案会是："你是个无名小辈。"同周围的大人相比，孩子们是弱小的，因此他们缺乏一种价值感也就不足为奇了。

我们很多人后来都会承认在儿时曾幻想过自己秘密地变成了那些显贵人家，甚至是皇室家族的孩子，被吉普赛人从摇篮中偷走，或是被他们真正的父母给了别人。这种未知的身份使那些不同寻常的孩子可以同寻常百姓生活在一起，还要干那些单调乏味不适合贵族身份的家务事。总有一天，这个青少年相信，人们一定会知道他的特殊身份。

英雄的伟大功绩

元神话的一个关键部分就是英雄要完成一项重要功绩，那总是发生在他刚刚进入成年的时候，那时他已经离开家乡，父母也不在身边。这是普遍的成人仪式的神话版：在青春期获取成年人的身份。所有的神话都认识到进入成年这一过渡阶段的重要性。

几乎每一种早期文化都需要英雄来完成一项艰巨的任务：忍受刺骨的寒冷、在荒野中求生、战胜一个肆虐成性的野兽，这一任务标志着儿童时代的结束。忒修斯打败了克里特长着牛头人身的弥诺陶罗斯，他要求雅典人要定期向他进贡最好的童男童女做祭

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

品。为了能杀死弥诺陶罗斯——这本身已是一项非同寻常的功绩，忒修斯首先必须会走那个迷宫才能找到他，这个迷宫错综复杂、暗象丛生，而以弗洛伊德为导向的神话诠释者会把穿越这个迷宫看做是穿越童年期性迷宫的旅程。因此，忒修斯最终发现并杀死弥诺陶罗斯就被解释成是他刚刚拥有的成年人的性功能的标志。

很多伟大功绩都是体力上的，但有些功绩纯粹是智力上的。俄狄浦斯，我们已经描述过的伟大的索福克勒斯笔下的这名悲剧主人公，就是通过解开斯芬克斯之谜而有所建树的。斯芬克斯拥有狮身女人面，她吞吃忒拜的年轻人并且会一直这样做下去，直到有人能给出这一问题的正确答案：什么东西早晨用四条腿、中午用两条腿、黄昏用三条腿走路，而它腿最多的时候，也是它走路最慢的时候？当俄狄浦斯抵达忒拜的时候，举国一片恐慌，因为没有人能揭开谜底。然而，俄狄浦斯猜到了：答案是人。当人是个孩子的时候，他用四肢爬着走，因此走得最慢；成年的时候，他会直立行走；而在接近生命尽头时，他会拄着拐杖走。愤怒的斯芬克斯自杀了，俄狄浦斯做了忒拜的国王，不料却因此而遭到灭顶之灾。

亚瑟王的伟大功绩不止一桩。第一桩是体力上的：从巨石中拔出神剑；第二桩是他创造了由善和仁慈所治辖的一个高尚的国家（卡米洛），一个历时极为短暂的乌托邦体制。

人的诸种激情使人从一个单纯的存在变成了一名英雄，变成了一个尽管会遇到巨大阻碍，也会努力地对生命有所理解的人。

——埃里希·弗洛姆

为英雄的丰功伟绩举行庆祝是我们终生的一种内在需要。我们喜欢观看里程碑式的重大成就，并会从其中获得同感：新总统的就职典礼、奥斯卡颁奖典礼、奥运冠军颈项上戴着一块结着丝带的金牌。在我们自己的生命中，我们还会把一些里程碑式的大事件标上记号：生日、毕业、第一次约会、第一次亲吻、一份录取通知书、找到一份可心的工作、结婚。然而，我们常常更喜欢给名人秀捧场，而看轻我们自己的成就。

英雄丧失权力

西方神话很少会在英雄功成名就时结束（童话故事却是这样，当王子与灰姑娘结婚时，我们无从得知女主人公同她的家庭、姻亲，还有与孩子们关系的情况）。成人神话中，英雄，例如俄狄浦斯，常会一落千丈；亚瑟王必须在他有生之年看到卡米洛的毁灭。在西方，英雄常具有悲剧性。

在杀死弥诺陶罗斯并成为一个奇人之后，忒修斯的后院很快失火，他的妻子菲德拉自杀而死，留下一张纸条指控她的继子希波吕托斯玷污了她的身体。忒修斯在暴怒之下请求海神波塞冬消灭他的儿子，后又与奄奄一息的希波吕托斯和解，他得知真相时已为时太晚：是他的妻子追求希波吕托斯，而不是相反。法国戏剧中的一部伟大悲剧《菲德拉》即是让·拉辛（1639—1699）取材于这一神话创作的。然而，拉辛为巴黎上流社会观众把这个故事做了加工。菲德拉的指控只是非礼，而不是强奸，并且这部作品（将在第七章中讨论）的中心不是女神的报复，而是这个痛苦的女人无法遏制她的感情。对人文学中的神话故事作改编总要受特定时代的观念及其期待的影响。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在这个神话中，忒修斯的痛苦没有随儿子的死而结束。他丧失了自己尊贵的地位，并最终死在了他父亲所谓的一个朋友的手上。如果英雄丧失权力——也许，这对于没有成名的人而言是一种补偿，他们的死一般不像忒修斯的死，他们通常死得都很光荣，并且他们高贵的身份也会受到承认。当失明的俄狄浦斯说“我就是玷污了国家的那个污秽之人”，并向流放的荒漠蹒跚而去时，合唱队提出了那个让人心惊胆悸的问题：为什么会这样？如果那个神谕注定让俄狄浦斯做出谋杀和乱伦之举，为什么俄狄浦斯却要担当这些罪名？如果要免除自己的罪名，俄狄浦斯除了坚称自己是恶意命运的牺牲品之外，还有什么更好的办法吗？然而，俄狄浦斯承担了全部责任，因此他才保持了自己高贵的身份。在索福克勒斯的作品中，这个命运多蹇的英雄昂着头走出城，悲伤的人们恭敬地为他让出一条路。巨大的人群开始散去，多年以后人们仍将为他感到哀伤。在这部作品的续篇《俄狄浦斯在科罗诺斯》中，几近生命尽头的主人公突然受到一束强光的造访。尽管已经失明，他还是能看到它。在这束强光的照耀之中，俄狄浦斯洞悉了人类苦难的秘密。

亚瑟王的尸体被抬到了一条船上，它将驶向神秘之地阿瓦隆。伟大的英雄失败了，但他们的失败却只能证明他们生命的强大，这就好像神话在说：“你不能两全其美，要么你是个无名之辈，但可能会很满足；要么你就要冒险追求伟大，尽管你知道那不会持久。”

在英雄的有生之年，他们高贵的身份很少会得到承认。事实上，有时他们还会遭到人们公开的对抗。在忒修斯暴死之前，那些曾忠实他的臣民因为斯巴达人入侵雅典一事对他横加指责，可他当时并不在国内。他们甚至还把他驱逐出城，迫使他去寻求敌国国王的庇护，而最终那个国王还是杀了他。可到后来，雅典的公民认识到了他们犯下的错误。为了缅怀他，还为他修建了一座宏伟的陵墓。

西方文明史记录了很多真实英雄的事例，他们在生前或遭人鄙弃，或备受争议，但死后却受到人们的景仰。例如，圣女贞德、伽利略、约翰·F. 肯尼迪。公众虽然总是需要英雄，但也会很快抛弃他们。在乔治·萧伯纳（1856—1950）的伟大戏剧《圣女贞德》收场时，教会官员们聚在一间屋子里，后悔在火刑柱上烧死了贞德。让他们吃惊的是，贞德突然出现了，告诉他们说她现在是鬼魂，可以来去自如。如果他们确实想让她回来，她也有能力这样做，可官员们听了这话却转身走下场。孤零一人，贞德仰起头，说出了这部作品最后的几句台词：“噢，创造这美好世界的主啊！它什么时候才能准备好迎接你的圣徒？还要多久，噢，主啊！还要多久？”

非西方神话中的英雄

亚洲和中东地区的神话也有自己的英雄故事，但其中很少会表现某一个凡人的英雄业绩——他会为人景仰，人们并会为他举行普通人所享受不到的庆祝活动。譬如，就佛陀而言，情况正是如此，因为佛陀诲人至深，因此他传授的东西变成了一种宗教。然而，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

不知周之梦为蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与？
——庄子

佛陀本人（他生来是个王子，取名悉达多）却达到了至深的谦卑，他从来没有追求过权力，而且他也不鼓励他的信徒把他看成是什么神。

约瑟夫·坎贝尔曾指出典型的西方英雄是一个名人，而且还必须具有：

> 悲剧性……而东方英雄却是一个单子（一个简单的不可分割的单位）：在本质上没有性格……而且也不会为……尘世间的虚幻事物……所触动。正如在西方，人格的取向会反映在一个人的观念和经验之中，甚至是作为一个位格的上帝亦如此，因此在东方，情况正好完全相反。对于使万物和谐共处的……一种客观法则……的强烈意识把一个个体生命的偶在性仅只简化成一种缺陷。[3]

犹太教和伊斯兰教传统里分别有很多故事讲到摩西和穆罕默德及其所取得的成就，但人们都把这两个先知看做是精神力量，而不是强大的统治者。临死之前，摩西让人们把他的埋葬地点掩藏起来，这样人们就不会为了纪念他而建造精致的纪念碑。穆罕默德传授的伊斯兰教律法认定“人的手足情谊……所有信众的平等……以及对于上帝(安拉）意志的绝对臣服”。[4]

在中国神话中，人们会依据历朝历代伟大统治者们的德行和他们的社会成就而赞颂他们，例如黄帝，他促进了农业和音阶的发展。他以驱逐蛮族入侵而闻名，但是他的成功不是来自他那无可匹敌的、超凡的勇武，而是得自于神明因其品德仁厚而对他的护佑。孔子并不关心宇宙背后的精神这种形而上的信念，而是关心为将要成为统治者的人提供实用的建议，比如说要正直事人，为天下谋善。在西方神话之中，亚瑟王可谓接近孔子的观念，但他同时又是一个作战技巧纯熟的骁勇武士，如果不这样，他在西方就不会那么受人尊重。毫无疑问，他符合西方英雄的“标准”，即英雄是能在体力上完成惊人之举的非凡个体。

今天的英雄

人性的许多方面都使英雄原型继续保持着活力。仍然有许多半人半神式的男男女女。如果他们不是神和人真正的子孙后裔，那么他们就是以名人的形式而存在的，杂志、闲话专栏、电视访谈都会追踪他们的事迹，这些新的男女英雄们还会主导服装、发型和流行用语的潮流。

现在仍然有人从事赫拉克勒斯式（即极为艰巨）的任务，并赢得了人们的敬佩：一个刷新本垒打纪录的人、世界上最快的赛跑运动员、第一批登上太空的宇航员、第一个徒步穿行西藏的女人、第一个登上珠穆朗玛峰的盲人、获得奥斯卡最佳新人奖的演员，以及在受到承认之前通常默默无闻的诺贝尔奖得主。

我们一直都在寻找那个了不起的、能够解决所有问题的人。这种原型在美国神话中尤为重要，其中的原因或许有两个：在这片广袤土地上定居所面临的巨大危险以及边陲社会的民主结构，即领导者不是天生的，必须向人们证明他们的领导才能。而许多人

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

不能做到这一点又使得英雄神话变得愈发激动人心。

乔治·斯蒂文斯 1952 年根据麦克斯·布兰德的畅销西部小说《原野奇侠》改编的影片为“那个了不起的人”的神话提供了最佳例证。这部电影表现的是一个神秘的陌生人，他骑着一匹骏马走出怀俄明的山冈，从坏心肠的牧场主手上救下一帮爱好和平的自耕农，枪杀了威胁农民的坏蛋头目，随后又骑马回到那片雾霭笼罩的群山之中。今天，我们仍然企盼会出现一个了不起的总统候选人，他的资历完美无瑕，又绝对诚信忠实，他会悄悄走进衣阿华州的秘密会议室，人们一眼就知道他是那个可以担当他们期待的新政治领袖。可另一方面，在那些有号召力的演说家已经宣布自己具备候选人资格之后，当我们发现他们与我们一样会犯错误时，我们就会很快抛弃他们，迫使他们就退出选举。

在我们生活的时代里，女性成为英雄并非没有可能，尽管她们还有某些需要改善的余地。在科幻电影中，女宇航员可以与男人平起平坐，并同最优秀的男人一道杀死怪兽。西格尼·维弗在《异形》三部曲中扮演的就是这样一个女人，她单枪匹马打败了最可怕的怪物。在电影版和电视版的《霹雳娇娃》中，三个英勇无畏的女人以追风逐电之势抓捕无赖。中国电影《卧虎藏龙》表现的是一个美丽的女英雄，她的武功出神入化，甚至还会飞檐走壁。

魔　法

西方神话中几乎一直都有魔法钻戒、魔法武器以及会施魔法的怪物。男（女）英雄通常都需要魔法器物才能制服对手：亚瑟王神奇的石中剑，或是秀莲的青冥宝剑。魔法之所以会成为原型，有一种解释认为，这可能在于人们需要相信：应付生活的各种办法，诚如神剑一样，实际上要握在手中。另一种解释是，只有非凡的个体才能担当大任，并且因为他们有魔法相助，所以我们大家也就不该为自己感到惭愧。在我们的神话中，像亚瑟王的梅林或是（《指环王》中）弗罗多的甘道夫这些法师会让我们放心，尽管很多重任似乎无法完成，但总会有那么一个足智多谋的人出现帮助英雄完成大任。

我们还是小孩子的时候，都相信魔法，但长大以后我们却发现，现实毕竟没有那么奇妙。爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯（1882—1941）在他的短篇小说《阿拉比》中，曾令人难忘地捕捉到了这种觉醒。在这篇故事中，一个小男孩在集市散去之后又回到集市上，当看到那天下午让他神魂颠倒的所有物品（双重）的虚幻之后，他的幻想破灭了。

尽管如此，现实思考的要求却不会阻止我们把某些人看做是“神秘的”：一个被崇拜的老师；生活在远方、偶尔来串门的好叔叔，他会宠惯我们做那些大人不让我们做的趣事；或是承诺让国家有一个更美好未来的新当选总统。

仙境里有很多东西，除了小精灵和仙女，除了小矮人、巫婆、巨怪、巨人和蛟龙，还有大海、太阳、月亮、天空和大地。当我们陶醉于其中时，万事万物都变成了一体的：树和鸟，流水和石头，葡萄酒和面包，还有我们自己，凡夫俗子。

——J. R. R. 托尔金

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在 1953 年的影片《原野奇侠》里，艾伦·赖德扮演一个神秘的陌生人，他骑着马走出山冈，从一个冷酷的雇佣杀手那里救下了一个爱好和平的白耕农社区，而杀手则要把他们从定居地上赶走。

话语的力量

语言本身是一个反复出现的神话因素。"太初有道"[①]，约翰福音就是这样开始的。"据记载……"出现在全世界的演说中，以此表达绝对的权威性。对于话语意义来源的一种解释是，男人对女性生殖力的嫉妒。在早期文化里，当诞生本身被视为一个神奇事件时，他们很可能去找出一些可以与女性生殖现象相媲美，甚至胜过这一现象的能力。而他们在其中的作用是如此之小。因此在神话中，说出的话——后来则是写出的话——的力量在男性神话中具有重要作用，男人通常在所有的事情上都有"最终的发言权"。

"芝麻开门！"这句话给阿里巴巴带来了奇迹，正如《芝麻街》已成为一个现代原型——在这条大街上，孩子们通过魔幻字母以及照看他们的魔法怪物而摆脱蒙昧获得知识。我们在前面提到的"郎波尔斯蒂尔德斯金"就是那个小精灵的魔法名字，如果皇后要救下她生的第一个孩子，就必须猜出它。在"西蒙说"[②]游戏中，除非发指令的人说

① 原文：In the beginning was the word. Word 本义为"词"，通译为"道"。复数形式"words"据牛津，为"说的话"。——译注

② "西蒙说"为一种学习语言的游戏形式。游戏时，先从小组中选一人，他负责发出指令，比如说 touch your ears. Read the new words. Stand up.applaud。游戏的具体规则是如果发指令者说"Simon says, stand up"，那么小组的其他成员就要按照指令去做；但是如果发指令者没有说"Simon says"，那么小组成员就不用按照指令去做，这时如果有谁做了，就要被罚出局。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

了“西蒙说”，否则你可以不用模仿他。有人打喷嚏时，祝福者会说“长命百岁！”当以一种不同的语言或不平常的句式说话时，比如“以这枚戒指为证，我娶你为妻”(With this ring, I thee wed.)，婚姻仪式似乎显得更为庄严。

千百年来，人际事务的世界一直依靠人们说话的可靠性，例如当一份合同签完之后，人们会握手庆贺，而且免不了还会说“我可以向你保证”。现在仍然有这样的地方：坚持签写书面合同会引起人们的疑心和敌意。我们大多数人还需要学会不要把自己的话看得太重，或者在别人不履行诺言时，我们需要学会把失望降至最低。事实上，当折断(break)与话语搭配时(即食言)，它是一个很有趣的动词，不是吗？在神话中，一个折断的魔杖会带来灾难性的后果。

数字的力量

通常，有魔力的话要重复到一定的次数。人类很快就发现了数字组合的力量，他们有时相信数字像话语一样是宇宙秩序的根本。在《神曲》中，但丁为了表达对基督教圣父、圣子、圣灵三位一体的敬意，大量使用到数字“三”。这部诗作分为三部分：《地狱》、《炼狱》和《天堂》。前两部分包括33篇，又称章节，以此呼应耶稣赴死时的年龄。第三部分增加了额外一章，以使整部诗作总的篇目数量达到圆满的数字：100。

在希伯来传统中，同样也有很多神秘的数字。希伯来字母表中的有些字母有与它们相对应的数字，有些人还相信数字的某些组合方式蕴藏宇宙的秘密。希伯来神秘主义的一支流派名为卡巴拉(Kabbalah)，就是研究希伯来经文中错综复杂的数字。例如，一些学者认定上帝的诫命共有620条，而不只是10条，其中有613条诫命都出现在摩西写的五本书中，7条则是由后来的拉比加上去的。并非偶然，这些学者说十诫总共包括620个字母。

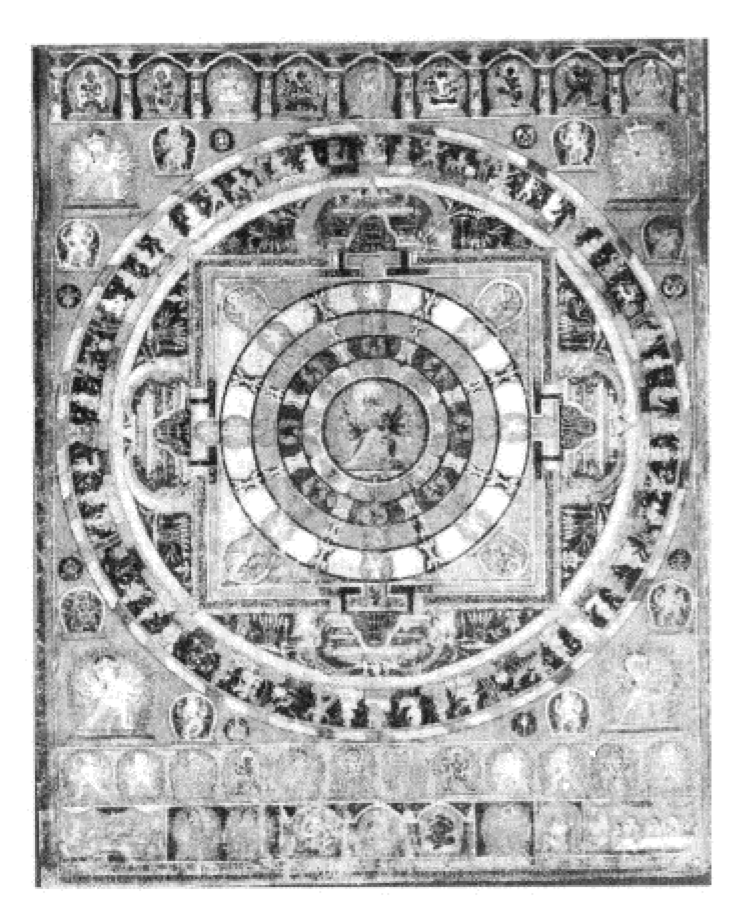
人们至今仍然对数字及其顺序感到神秘。例如，两个人相继死去的消息必然会导致另一个人的死讯。旧金山的金门大桥曾是自杀的频发地点。当官方已经发现第999个自杀者葬身桥下之后，他们很快会宣布第1000人次的自杀已经发生，还会给那个人编排一个名字和职业，并说丧葬事宜将在私下举行。他们非常了解数字会有多么大的力量，因此真正的第1000人次的自杀事件事实上马上就会发生。

圆 形

> 曼陀罗及其神把佛教徒精神斗士的特征编码在它们的色彩和形式里。
>
> ——彼得·戈尔德

圆形是一个深刻地影响着我们生活的原型。在神话中，除了穴壁或石头上的标记之外，它还会以盾牌、戒指、垂饰、太阳、月亮等形式出现。世界各地都发现了无以计数的圆形结构，其中有些圆形可以追溯到几千年之前：庙宇、石圈，当然还有那个在所有古人类圆形遗址中最为复杂的巨石阵。这个位于英格兰西南部索尔兹伯里平原的巨

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



古代的曼陀罗符号可能暗示了宇宙中的完整和秩序。对荣格来说，它暗示的是意识的组织结构。

石圈一度被人们视为献祭场所，但现在几乎可以断定，巨石阵是一种借助太阳位置的变化来标识一年四季的工具。

圆形原型的普遍形式是曼陀罗（mandala），人们几乎可以在每一个时代和每一种文化的艺术中找到它。它是一个封闭的圆形，图案通常很复杂，以此体现宇宙的组织结构以及掌管宇宙的各种神明。对于我们而言，其圆形形状的含意或许比其图案的准确性更重要。它告诉我们宇宙是一个实体——一个东西，正如宇宙这个词本身所暗示的那样。它告诉我们，如果可以从另一个宇宙上看到它，那会是一个巨大的圆形物体，有点像一个巨大的水晶球，独立自足，与在太空中悬浮的其他任何东西都不相同。

显然，东方和西方人对宇宙所作的结论相似。他们都决定采用圆形这种在几何上最完美的形状，这使得宇宙以某种方式总是可以驾驭的——在人的理解范围内，如果不是在人的控制范围之内。现代科学仍在继续讨论宇宙的本质及其广度，还有这个词是否确实适用于表述“宇宙”的含义。它是否是在最初爆炸之后行星和太阳的一种随机组合？它是否会无限膨胀？然而，与此同时，物理学家却在继续寻找物理法则中的统一性。爱因斯坦的广义相对论断言空间既是无限的，又是弯曲的。重力使得空间变形，因此所有的物体永远都不能做直线运动。

荣格在曼陀罗中不仅看到了宇宙结构，而且还看到了精神结构的普遍象征。他相信正如人类从一开始就不愿意生活在一个无形、无限的宇宙中，人类同样也会通过排斥“不连贯的感觉”这一观念而抗拒紊乱的生存状态，“不连贯的感觉”是感觉记录、情感和想法构成的大杂烩。根据荣格的看法，神话中的圆形形状是一种内心需要的投射，即人需要认出一个和谐的自我，一个有形的自我，一个可以被思考和谈论的自我。在某种意义上，我们对记忆的关注甚至也与曼陀罗符号有关。当我们忘记一个人名或一个名称时，我们有时会在头脑中尽力搜索。我们觉得这个一时想不起来的人名或名称就藏在某一个地方了，好像头脑实际上是一个装着记忆的碗。不过就这个问题而言，东西方的看法却不一样。

对东方而言，圆形在传统上一直是一个充分体现自然秩序的符号。虽然道家哲学的阴和阳被艺术性地描绘成一个黑白曼陀罗，但人的心智并不一定与一个自足的圆形有关。人的智力来自于自然中的秩序。当需要的时候，人们可以相信它在那儿发挥作用，但是意识本身却是支离破碎的。不存在像西方自我（ego）这样的东西，一个在人的内心独立自足的“东西”。虽然如此，我们却会使用可以暗示内在统一的表达，我们说“集中精力”（getting it together）、“振作起来”（pull yourself together），或者是“跌倒后再

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

爬起来”(pick up the pieces)，它们表达的都是完整的意象。

除了用不同意象表达“心智”之外，东西方似乎都喜欢一切皆合情入理这样的观念，而圆形不会暗示混乱，全人类都不想让自己漂泊、漫无边际。圆形也代表不朽。印度教信仰的转世和存在的轮回就是一个明显的例子。来世除了表明人的个体存在像圆圈一样没有终点之外，它还会是什么呢？

旅 行

在所有神话中，最常出现的原型是艰苦的旅行，它是描绘人生过程的一种方式(注意过程本身甚至都变成了一个神话象征)。它暗示有一个目标和一个最终的目的地，与一系列不相关联的偶发事件相对立。我们认为生命是从一个阶段或时期过渡到另一个阶段或时期的运动；这再一次暗示，我们是可以理解生命的道理的。法国教育家让·皮亚杰(1896—1980)因提出儿童的阶段性发展而闻名，他的思想成为很多教育理论的基础。

神话英雄通常会踏上一次危险的旅途，在行程结束时，他会完成一项挑战性的任务。这次旅行通常会因为可怕的障碍而耽搁：在茂密的森林里迷了路，或是喝下迷幻药而昏昏大睡，动弹不得。

不过，旅行迟早会继续下去。因为这种旅行神话如此塑造了我们的期待，我们就会在自己和他人的生活中期待进步。我们会说“不劳无获”。我们肯定旅程将会证明付出的努力不会白费。完成这项巨大的任务将意味着得到人们的承认和赞许。当别人在他们的旅程中似乎不能成功时，我们就会说“他行事幼稚”，或者“她徘徊不前”！

神话旅行同时也是一种探索，英雄要寻找他的家园、埋藏的财宝、圣杯。目标的实现会赋予生命以形式和目的，然而我们在这里也看到了不同象征之间的冲突。圆形保证生命不会有终点，而旅行应该带来重要的结果。圆形暗示秩序，而旅行暗示生存的理由。如果不考虑生命中会发生那些连续不断的变化，不考虑它的成败起伏(总会有神秘的山要翻越)，生活最终确实是为了要达到某种果报。

我一向喜欢神话甚于喜欢历史，历史是变成梦幻的真理，而神话则是变成现实的梦幻。
——让·谷克多

在东方神话里的旅程上，常会发生一连串的事，它们并不一定前后有序，也未必要完成一个不可或缺的最后任务。在有关达摩这位据称把佛教从印度带到中国的高僧的神话中，主人公停下来在一座山顶上冥思修炼长达九年，此间他的双腿从他身上掉了下去。不过，这个故事只是在陈述那就是所发生的事儿，而没有称它是一个悲剧。对于东方人而言，生命虽然确实是一次旅行——即一件接着一件的事儿，但人们必须顺其自然地接受每一天。对西方人来说，一次没有成功抵达终点的旅行是没有价值的。“她未尽天年”是西方神话的一种说法。同样，“这就是他，都35岁了，瞧瞧他活得那副德行！”也是西方神话的一种说法。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

乐 园

在西方，旅行应该有一个成功的目的地，但是许多与此有关的神话——那些讲我们正误入“歧途”的神话，那些回顾过去并且会说“假如我们没有进行这趟旅行该多好！我们失去了太多东西”的神话，却会质疑这样的目的地。

有关流金岁月，即美好往昔的神话在西方传统中可谓源远流长。事实上，英雄通常的毁灭暗示的是，昔日的美景一去不返，因此人们除了向他表达敬意之外再也不能做什么。随着亚瑟王的死，人们对建立另一个卡米洛曾怀有的一切希望遂化为乌有。流金岁月的神话并不完全是一种西方现象。许多学者相信这种原型的根源在于圣经对于伊甸园的描述。对于亚当和夏娃来说，在他们失去伊甸园之前，那里曾是那样一个完美的栖居地。

希伯来圣经同样也包含与乐园对立的神话和象征。亚当和夏娃被逐出了他们的乐园，但上帝却让亚伯拉罕及其子孙充满了对乐土（the Promised Land）——迦南的向往，这里水资源丰富，是一片流淌着奶和蜜的丰腴沃土。红海被分开了，摩西横渡了约旦河，但他没能活着到达他的目的地。不过，他的信徒却发现迦南绝不是他们从此以后可以永远幸福生活的快乐天堂。它不断地被袭击、征服和占领。然而，上帝对亚伯拉罕许下的诺言却把乐园指向未来。流金岁月虽然还没有到来，但它将会到来，尽管中东地区的持续冲突表明，人们对于谁有权拥有这个乐园存有激烈的争议。

18世纪，欧洲和美洲作家在他们为拥堵不堪、充斥犯罪的城市的恶化而感到悲叹时，他们援引了乐园神话。对很多人而言，像纽约和伦敦这样的地方无可救药地对文明的人性无动于衷。民风淳朴的乡村在诗歌和歌曲中受到赞美。一种新的神话人物开始在舞台和小说中出现：高贵而快乐的原始人，在自然状态中合乎道德地生活着。丹尼尔·笛福（1659—1731）那部畅销小说的男主人公鲁滨孙·克鲁索因为船只失事而被抛到一个几近荒芜的孤岛上，开始慢慢失去代表高贵社会地位的外表装饰，尽管他有一个忠心耿耿的土著随从“星期五”照料他，唤他为“主人”。虽然如此，鲁滨孙却仍然能够在丧失“文明”的情况下生存20年。这部小说的主题很明显：在未受到所谓上流社会的贪婪和阶级差别腐蚀的自然淳朴状态之中，人善良、值得信赖，且极为足智多谋。

19世纪，马克·吐温（塞缪尔·克莱蒙斯的笔名，1835—1910）创造了哈里·费恩及其奇妙的木筏的故事，这里我们更不消说那些永恒的密西西比河的故事了，它们代表的是一种永远逃离文明的生活方式：它的道德规范、社会责任、还有它那些忧伤的居民。詹姆斯·M. 巴里爵士创造了彼得·潘的世界，他在梦幻岛上可以不用长大，过着孩子般无忧无虑的生活。在我们的时代，斯蒂芬·斯皮尔伯格拍摄了《外星人》，那是个天外来客，一个可爱而淳朴的外空人。他设法摆脱了人类的控制。除了那个温柔善解人意的小男孩以外，人类与他的纯洁不相配。他在“上面”的某个地方等着一个真正的信徒，这个信徒将找到一条出路，从而摆脱我们人类在一度美丽的地球上所制造出的混乱

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

局面。

1492 年美洲的“发现”使乐园原型又出现了一个新的版本，即新世界，它到现在还在继续发挥作用。最初到达美洲的人是探险家，他们骄傲地在这片“处女地”上插上自己国家的国旗（而土著美洲人在旁边看着）。随后而来的是满船的朝圣者，谋求一种全新的生活。再后来，移民成千上万地涌来，试图在“铺满金子”的街道上谋求成功。当美国东部地区人口变得稠密，成功之梦让位给长时间的工作和拥挤不堪的住房环境这样的现实后，乐园原型便转移到边疆——辽阔的西部。拓荒者们成千上万地离开他们的家园，想要寻找一个新的迦南。一些人成功了，但很多人依然故我。不过，新世界的承诺仍继续激励着新的追梦者们蜂拥而至。

当他们来到乐土之后，现代移民，就像他们的前辈一样，还带来了一个强大的原型：家庭和风俗习惯、传统信仰，以及各种把家庭团结起来的仪式。有时，新来的人会被热情地接受；有时，他们遭到拒绝。很多情况下，年轻人会渐渐离开，成为新文化的一部分；老年人有时会强化传统仪式，他们甚至会更牢固地坚持自己的习惯，把自己封闭起来，唯恐丧失他们的身份、自尊和尊严。他们不再对新世界抱有幻想，他们能记得的一切就是原来的那个古老的国度。在那里，情况会更好，人们更友善，街上也更安全。像《绿野仙踪》里的多萝西一样，他们最终得知也许他们原来的家园毕竟没有那么糟糕。乐园虽然似乎总是在别处，但是，倘若说这个原型曾让人心灰意冷，那么它同样也是希望的源泉。

“再见了”，小狐狸说道。/“这就是我发现的秘密，一个非常简单的秘密。‘人只有用心去看，才能够看得真切，本质的东西用眼睛是无法看到的’”。

——《小王子》，安托万·德·圣埃克苏佩里

命定不幸的家族神话

因为一桩古老的罪行及随后而来的诅咒而命定不幸的显赫家族的神话可以让我们看到对于邪恶来源的另一种解释。很多希腊悲剧故事都取材于这样一些人的故事，他们因为祖先犯下的一桩可怕罪行而注定要度过悲苦的一生，而且通常还会悲惨地死去。希腊两个重要的命定不幸的家族神话是阿特柔斯家族和卡德摩斯家族。阿特柔斯及其子孙的悲剧成为埃斯库罗斯（公元前 525—前 456）《奥瑞斯提亚》三部曲的素材；而卡德摩斯及其子孙的悲剧成为索福克勒斯（公元前 496—前 406）的三部戏剧《安提戈涅》、《俄狄浦斯王》和《俄狄浦斯在科罗诺斯》的素材。在第七章中，我们将详细讨论希腊悲剧。

阿特柔斯的孩子们遭受诅咒的原因是，他们的父亲杀死并吃掉了自己兄弟的孩子。这一残暴的行为系出于报复，因为他的兄弟有一次曾同他的妻子偷奸。

阿特柔斯之子，斯巴达王墨涅拉俄斯娶了美丽的海伦为妻，可海伦最终与特洛伊王子帕里斯私奔，遂引发特洛伊战争。阿特柔斯另一个不幸的儿子阿伽门农在那场持续十年的特洛伊战争中一直战斗在自己兄弟的身边，后回归故里，却被妻子的情夫谋害。这两个奸夫淫妇继而又被阿伽门农的儿子俄瑞斯忒斯所杀。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



从左至右：迈克尔·雷德格雷夫、凯蒂娜·派克西诺和罗赛琳·罗素在1947年根据尤金·奥尼尔的作品《哀伤的俄勒克特拉》改编的电影中。

于是复仇女神，即良心的化身，日夜疯狂地追讨奚落他，直到他被雅典娜女神赦免，她宣布儿子弑母之罪要轻过母亲奸杀自己丈夫的罪行。她宣布，杀死一个女人，没有杀死一个男人那么可怕！

现代剧作家尤金·奥尼尔深深为阿特柔斯家族神话所着迷。在1921年的作品《哀伤的俄勒克特拉》中，他重新讲述了这个故事。不过它现在变成了埃兹拉·曼侬的故事，一名内战返乡的将军不料被妻子和情人加害。曼侬的儿子俄里恩（不再是俄瑞斯忒斯）受到姐姐拉维尼亚（代表俄勒克特拉，尽管这个神话人物的名字出现了在题名中）的怂恿去为他父亲的死报仇。俄里恩因为很依恋母亲一直在跟自己作着斗争，但最后还是顺从了拉维尼亚致命的心愿。在《哀伤的俄勒克特拉》中，命定的不幸不再来自于神，而是来自于潜藏在人心灵中的性欲。

在第二个故事，卡德摩斯及其子孙的故事中，笼罩在俄狄浦斯的祖父卡德摩斯家族头上的厄运不再是因为对残忍暴行的惩罚。情况恰恰相反，卡德摩斯家族的幸福、繁荣和成就引起了众神的嫉妒，特别是当他吹嘘说他比众神还要优越时。卡德摩斯家族遭受的第一次诅咒是俄狄浦斯杀死自己的亲生父亲拉伊俄斯，即卡德摩斯的儿子，然后又在不知就里的情况下娶自己的生母为妻。当俄狄浦斯双目失明又在流放中死去后，他的两个儿子在战场上互相残杀，他的女儿安提戈涅也因为埋葬了自己的一个兄弟而被

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

判处死刑。

希腊神话不仅影响了文学，而且还影响了现代心理学。我们在前文中提到并将在第十五章作更细致讨论的西格蒙德·弗洛伊德把俄狄浦斯的名字运用到了那个著名的情结理论上。根据这一理论，小男孩对他们的母亲怀有隐秘的欲望。对应于俄狄浦斯情结的，是俄勒克特拉情结，用以说明小女孩秘密地渴望着她的父亲。取材于他们的希腊神话和戏剧早在精神分析发明之前即已存在，而在原有的形式中，他们似乎与被压抑的性吸引也没有什么关系。可是，不论灾难来自潜意识的欲望，还是来自神明，命定不幸的家族神话仍在紧紧伴随着我们。有些家庭似乎确实蒙受了太多的不幸。每当报纸的头版头条报道又有一出悲剧落在一家名门望族的某个成员身上时，公众就会情不自禁地坚信命定厄运之说。

家庭价值观和家庭态度会影响人的行为这一观念根深蒂固，人们常援引该观念为那些被控有谋杀或其他恶性罪行的人作辩护。一个经常的说法是："你还能指望什么呢？看看他的出身吧！"

或许，把责任推给家庭这种方法不仅可以开脱犯罪而且还可以开脱失败。或许人的一个普遍特点就是逃避为自己的生命承担全部的责任。逻辑上，这样做的人们同样也不应该把功劳全部归为己有，但是有相当多的人却乐此不疲。

神的人性

在许多多神崇拜的文化中，男神和女神也会发挥原型的作用——他们成为个体特征的夸张典型，有时善良和蔼，有时让人恐怖。有的神可能化身为绝对的权威，有的神可能化身为母亲般的滋育，还有的神可能化身为女性美的理想代表。

希腊人尤其对他们的众神怀有矛盾的感情。他们因为众神的巨大力量而感到畏惧，并且因为众神不可预知——他们会因为任何原因而无时无地地打击任何人，所以希腊人也痛恨他们。希腊人给众神献祭只是为了图平安，在内心深处他们相信宇宙里没有任何东西比人更伟大。最强大也最善良和蔼的众神被构想和描述为人的最优秀典范。在第一章中讨论到的阿波罗成为英俊男人的原型，而用以描述这种人的"希腊神"这一说法现仍在广泛使用。用以描述女性拥有倾国之貌的"希腊女神"（又常常简称为"女神"），通常是指阿佛罗狄忒或罗马的维纳斯。尽管事实是我们不会每天都遇上阿波罗或维纳斯，但一个经久不衰的神话是，这种肉体美的极致，虽是具有神性的，但有些凡人却是可以达到的。

希腊人认为众神生活在奥林匹斯山——一个真实的处所，这大体相当于我们自己神话中的诸神高高在上地生活在好莱坞山或阿斯彭坡地或大科尔尼斯——法国里维埃拉最高处的滨海大道，也是全世界富有（并漂亮）的人的家园。宙斯和赫拉，希腊众神的皇帝和皇后，则是已婚的名流，正如我们电影圈中最有名的夫妇一样。但他们同样也

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

会激烈地发生冲突，像我们许多耀眼的明星婚后所做的那样。很多人间的不幸都归因于宙斯和赫拉，他们在战争中通常是敌对的双方，彼此钩心斗角。在为他们的神赋予人性的同时，希腊人事实上也神化了自己！

解释性神话

对我们早期的祖先而言，两个重要的生存问题一定让他们感到困惑。一个问题是他们几乎没有任何方法去探索自然现象。固然，这个障碍并不能总是难倒人类的天才，正如巨石阵所清楚表明的那样。对于这个不同寻常的石头圆阵，我们无法确定它的时间，但我们可以肯定它一定是在古代建造的。它似乎是一种全年跟踪太阳运行轨迹的方法，一种预测季节变化的方法。然而，这个圆阵就其时代而言虽具有科学性，但它的建造者们同样可能也会相信丰收乃是神感到喜悦的标志，歉收则表示人一定是做了什么让神感到不悦的事。解释性神话乃是人的一种必需品。

我相信遗世独处的文化会消亡，只有那些能够彼此交流、相互给予的文化才会繁荣，才会有生命力。我不会畏惧与另一种文化的交往。
——卡洛斯·福恩特斯

另一个让人们感到困惑的生存问题一定是，如何解释所有随同生命而来的苦难。虽然石阵的排列方法不能预测悲剧的发生，但是故事却能够做到这一点，或者至少可以帮助人们驱散对这一观念的恐惧，即生命固有的本质是邪恶。人们需要知道是什么原因导致了他们所遇到的不幸。

给生命中的悲剧以一个合理解释，这种需要一直伴随着人文学。通常这些解释与科学相矛盾。举个例子，桑顿·怀尔德在1927年出版了一部至今仍被广泛阅读的小说《圣路易斯天桥》。我们将在第七章讨论他的戏剧作品《我们的小镇》。这本书出版的时间距一战结束还不到十年，当时人们仍在追问为什么会发生那么大的灾难性冲突。

这篇小说讲述的是在秘鲁的安第斯山脉峡谷中修建的一座人行天桥。多少年来，成千上万的人走过这座桥。但有一天，桥塌了。五个猝不及防的人被突然抛进死亡的深谷。接着，这篇小说分别讲述了每个受害者的故事，并提出这一问题："为什么是他们？"尽管科学可以给出解释，但作者却不愿接受一个明确的答案，而更愿意打开可能成为事件起因的神圣天意的大门。与相信生命乃由随意而荒谬的事件所构成的观念相比，相信万事皆因缘不是更能让人感到安慰吗？我们早期的祖先显然就是这么想的，因此才能把解释性神话当做他们的遗产留给我们。

创 世

即便是最伟大的科学家都会努力解决这些使人苦恼的问题：为什么会从"无"之中诞生"有"？是否有一种必要的原则使存在得以存在？或者存在是偶然地从"无"之中诞生的吗？倘若是，又是如何以及为什么诞生的？为什么我们会在这里？神话曾提供

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

许多答案。事实上，它仍在这样做。科幻小说如果不是我们时代的神话，那又是什么呢？

从最初开始，“世界是如何开始的？”以及“人在其中的作用”都是根本性的问题。关于创世的陈述几乎出现在每一种文化之中。印度的一部早期经典《奥义书》中就记述了创世。根据这个故事，宇宙并非（像在犹太教、基督教和伊斯兰教信仰中所相信的那样）诞生于虚无，而是由一个先在的自我（Self）创造的。自我开始感到孤独和恐惧，但最重要的是，他缺乏喜悦，渴望有第二个自我……自我遂把自己分作两半，于是就有了主人和情人。”[5] 女性的自我（情人）害怕主人的抚摸，所以就把自己藏了起来，把自己变成各种各样的动物，但他（主人）还是会不断追求她，与她变作的每种动物交合，直到我们所知道的自然界开始充满众生。这个神话虽然没有说明第一个自我来自何方，而这也许是不可知的，但其后的万事万物都遵循着因果逻辑。

佛教，正如我们在第十章所见，不相信有一个全知的创造并主宰宇宙的神。人们相信，印度的早期佛教曾自觉地提出一种神话以修正它的哲学，其中的神话故事均以多神信仰为特征。然而，那些神明同世界本身一样，被假定一直存在着。公元1世纪，佛教传入中国，与古代中国神话交织相融。这些神话似乎也接受了一个无始无终的宇宙的永恒本质。

逐渐地，一种被称为道教的哲学出现了，它得到许多人的支持，我们在这里找到了一种创世故事，它与非洲和亚洲文化的创世故事相似（进一步让人相信荣格的这一理论，即早期文化发展出相似的神话，虽然它们之间没有可以考证到的交流）。在这个神话中，宇宙，正如它在希伯来圣经中一样，最初是一个黑暗无形的空虚。在这空虚中，一枚蛋出现了，里面孕育着最终成为巨人盘古的胚胎。长成巨人之后，盘古伸展手臂，蛋破了，较轻的一半向上飘游变成天，而重的部分向下沉寂成为地。自此以后，宇宙的运行依靠对立物的彼此吸引——令人吃惊地预言了关于自然的现代电磁场理论！

在希腊神话里，创世前的存在是以同样的方式描绘的。称为“卡俄斯的无形的混沌”只存在于黑暗中。卡俄斯以某种神秘的方式生出孩子，一个是该亚，又称大地之母；其余的孩子分别是夜和俄瑞玻斯，又称死亡。夜在俄瑞玻斯的身体深处放置了一个卵，从中诞生出爱（尽管我们不能肯定该如何界定这个爱）。爱的第一个行动便是创造光和白昼。

希腊神话告诉我们诸神出现于创世之后，但当我们考虑到命运的力量在希腊神话中似乎比诸神的力量更大时，我们就不会对创世和神祇出现的先后顺序感到惊讶。对于希腊人来说，命运的力量是恒在的，创造了夜和死亡，因此必须被视作独一无二的神圣力量。[6]

据一则阿兹特克人的神话，在宇宙未形成之前已有诸神。他们为谁该创造世界的哪个部分而打起仗来。最后，一条蛇被分作两半，一半造天，另一半造地。造地的神感到她造出来的部分相较起来不重要，便开始与那个造天的神争执起来。作为对她低等地位的补偿，诸神增加了她的重要性，允许她用自己身体的不同部分创造出一些重要的要素，比如河流和小溪就是用她的眼睛造的。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

其他很多文化都把自然界的起源归结为一个先在的神。犹太教、基督教和伊斯兰教都分享了这一共同的信仰，即世界由一个全能独一的上帝所创造。在这一传统之中创作的英国诗人约翰·弥尔顿（1608—1674）认为上帝和一个未成形的宇宙（universe）都是先在的，随后上帝把那宇宙变成了诗人所了解的秩序井然的宇宙系统（cosmos）。据弥尔顿的史诗《失乐园》，最初是：

广大无边的深渊，
像个阴暗茫昧、风波险恶的，
大海，由于烈风和汹涌的波涛，
像一群山峰冲向天空高处，
翻江倒海，地心和地极都被搅乱。
"于是全能的'言词'说：
'肃静，你们浑乱的风波！
安静，深渊，停止你们的争吵！[7]

（朱维之译）

在现代世界，那些相信宇宙没有已知起点的人和那些认为宇宙不可能永远存在的人之间的争执仍在持续。现代科学坚定地致力于因果法则，然而当谈到是否存在一个最初的原因时，这仍是一个谜题，科学家对此的看法也存在深刻的分歧。宇宙开始于一次大爆炸，也许是一个粒子的巨大爆炸，这个理论为人广泛接受。而一旦接受了爆炸论，该理论便可设法解释随后而来的一切。可是，那个粒子是从哪儿来的？一种说法是它来自于虚无，但我们不需要假定"虚无"（nothing）必然为"空"（empty）。

我们至今还未解决的关键问题之一与我们最早的祖先所提出的问题之间具有惊人的相似之处，注意到这一点会很有意思。

自然界

我们的祖先同样还追问过为什么自然环境以其自身的方式运作？为什么有季节更替？为什么不会总是夏季？为什么有酷寒——人们会冻死而食物又缺乏？自然激发了人们的惊奇、忧惧和崇拜。许多早期神话都是对自然的解释，而早期的祭祀仪式——仪式舞蹈以及动物和活人祭品，乃是人们试图控制自然的种种努力。

例如，在斯堪的纳维亚，丰饶之神是芙瑞耶，人们相信他可以为大地带来丰收，但条件是他要向一个少女求婚，象征天与地的结合。斯堪的纳维亚人认为对于生存而言，向芙瑞耶及其带来的农业丰收之礼物致以敬意所举行的祭祀仪式是极为必要的。在几乎所有的早期文化中，如果庄稼没有收成或是歉收，人们就会请神明相助。如果天气不予合作，人们还可以向大海觅求食物，倘若他们可以安抚风暴之神。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在希腊神话中，太阳神阿波罗每天驾着他的太阳车穿过天空，因此才有朝阳升起、夕阳沉落，正如阿波罗的双胞妹阿尔忒弥斯在夜晚司掌月亮一样。众神之王宙斯司掌发射雷电，而波塞冬司掌大海。但这些活动在众神心血来潮时又可以变化。因此当波塞冬想惩罚一只没有向他致敬的舰队时，他便会让大海平静得使任何船只都无法移动。或者，波塞冬会倾听他所喜爱的凡人的祈祷，派一只海怪出现，例如忒修斯因为相信自己的儿子与继母通奸而向波塞冬祈祷杀死他的儿子希波吕托斯。

希腊神话对于季节变化的解释是地神[①]得墨忒耳对女儿珀耳塞福涅的爱。得墨忒耳一想到珀耳塞福涅便满心欢喜，于是让大地变得草木丰饶。可是有一天，冥王哈得斯看到了珀耳塞福涅，就劫持她作自己的新娘。得墨忒耳失去女儿悲痛万分，因此让大地为冰雪覆盖，永为寒冬。

假如没有宙斯干涉，人类生命就会到此结束。可宙斯深为得墨忒耳的悲伤所感动，于是他安排珀耳塞福涅在每年中有八个月的时间同母亲一起生活，其余的四个月时间同丈夫在一起。这就是为什么当珀耳塞福涅在冥界时，大地就会冰天雪地，而当她回到母亲身边后，她那快活的母亲便会让大地再一次欣欣向荣的原因。

人的苦难

邪恶是一个宽泛的术语，包括痛苦、苦难以及罪（sin）。人们需要对邪恶的存在做出解释，这种需要一如人们需要对自然现象的解释一样古老。在西方神话中，这种需要尤为普遍，人们不愿把邪恶当做一个无可规避的生存条件。一定有一种原因导致了邪恶的产生，例如对神的冒犯，不遵守严格诫命，或是替祖先犯下的罪行受过。一般而言，在儿童神话中，邪恶来自于那些生性顽劣的人，例如《白雪公主》中好妒忌的皇后，《睡美人》中恶毒的仙子。邪恶者存在的目的就是为了让固有于世界中的善去反抗并最终打败他们。而“成人”的神话不会保证邪恶总被击败。

潘多拉的故事说明了灾难何以会源于一个小女孩儿的好奇心，她得到警告说永远不要打开里面装着害人东西的盒子，可她却无法抵制自己的欲望。当她打开它的时候，里面飞出了死亡、悲哀、瘟疫、战争以及其他一切可以想见的灾难。意识到自己的行为后果后，潘多拉使劲把盒子关上，但却不知道还有一样东西在里面：希望。

在另外三个讲述死亡和邪恶之源的故事中，女性犯下的罪同样遭到了谴责。在犹太—基督教传统中，亚当和夏娃得到告诫不能吃长在生命树上包含善恶知识的禁果（这个通常被说成是苹果的禁果在《创世记》中并没有具体说明，而苹果并不是中东地区的土产品）。

夏娃不能远离那棵树。在蛇的诱惑之下，她吃了禁果，亚当也吃了。《创世记》里

---

① 原书为地神（the goddess of earth），据《古希腊罗马神话故事》，为农神。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

没有说明夏娃劝亚当随同她犯罪，尽管很多后来的作者对此做出了各样的阐释。在弥尔顿的《失乐园》中，上帝对亚当的判决比对夏娃更严厉，因为，即便夏娃犯罪在先，但亚当，作为一个男人，本该知道是非。

彩图3《潘多拉》和彩图4《精神食粮》对灾难产生的原因给予了两种重新阐释的可能。在但丁·加布里耶尔·罗塞蒂的作品中，潘多拉可能或者也可能没有表现出因为打开盒子所感到的愧疚。在《潘多拉》中，希腊神话中的这个女人看起来似乎很强硬，决心不计任何代价地一意孤行。而在《精神食粮》中，艺术家加布里耶尔·艾里克斯虽然表明亚当和夏娃犯了同等的罪，但却暗示有这么香甜的水果悬在头上，谁还能嗔怪他们呢？

在一则由布隆迪流传下来的非洲神话中，女人也被视为祸水。故事发生的时候，死神已被天狗赶走，因此不再能接触到人类。一天，死神走近一个女人并向她保证他会给她及其家人以特别的保护。当女人刚要开口说话时，死神马上就跳了进去。当上帝质问女人时，她谎称自己没有见过死神，可上帝却知道事情的始末。自此以后，人类便与女人共同遭受死亡这可怕的命运。

在很多口头流传的非洲文化里，还有一个故事讲的是第一个人金图同他天上的妻子南比为了逃避死亡便匆匆离开天堂。可南比却决定要折回去取一些谷物。于是在她试图与丈夫再度会合时，死神尾随而至。结果，死亡成为对所有未来子孙后代的惩罚，因为金图事先已经得到过警告，不该让南比回去取谷物。

邪恶开始的时候如一枚针，但却会像橡树一样漫散开。

——埃塞俄比亚民谚

在一个与赞比亚有关的故事里，有个游牧部落族长想要成为一个农民，便祈求上帝能助他一臂之力。于是上帝委派几个使者带给他几小包种子，并告诉他们不要在半路打开它们。然而好奇的使者却解开种子包，于是死神出现了。在这个例子中，违约的信使不再是女人。

在墨西哥和中南美洲一些地区流传着 La Llorana（哭泣的女人）的传说。她在一代代的传说中变得太迷人了，因此她的故事现在有许多不同的版本。在一个版本里，她成为了一个幽灵。人们永远看不到她，但在夜晚却能听到她哭泣。据说，她是在哀念她的孩子们，因为他们的死是她造成的。在另一个版本中，她是一个注定永远流浪的鬼魂，寻找在她活着的时候疏于照顾的孩子们。还有一个版本说她变成了一个邪恶昭彰的女人，专事引诱男人跟着她走向残酷的死亡。这个人物与希腊神话中的海妖塞壬极似，她们的歌声极为优美诱人，会引得很多船只驶向她们，不过却会在暗礁上撞得粉碎。她同样还成为德国不朽的民歌《洛勒赖》的素材，这首歌唱的是一个美丽的少女坐在岩石上边梳头边唱着动人的歌声，致使很多航船在驶向她的时候触礁，很多人因此丧生。

人们常常用哭泣女人的故事告诫未婚先孕的年轻女人，她们遭人遗弃，除了放弃自己的孩子以外别无选择。也许，重复讲述母亲哀念自己失去的孩子的故事可以提醒年轻的女人，如果她们沉溺于宗教和家庭所禁止的行为，将会带来怎样的后果。[8]

在其他文化中，有两个著名的表现死亡和邪恶的故事，其主题都是好奇心和不顺从，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

它们阐明的观念或许具有普遍性：有些事情还是不知道为妙。在其中的一个故事里，有一个非凡的音乐家名为俄耳甫斯，后来成为蒙特威尔第的歌剧主人公（将在第六章中作讨论），他与美丽的姑娘欧律狄刻相爱，她死后被带到冥界。俄耳甫斯也随她到了那里，他用音乐的魔力劝说冥王允许欧律狄刻可以重返阳间。冥王恩准了他的请求，但有一个条件：俄耳甫斯必须径直沿路走出去，不能回头看欧律狄刻是不是在跟着他。俄耳甫斯一路信守约定，可就在最后一刻他却怎么也按捺不住好奇心，回头飞快地瞥了一眼姑娘。因为他违背了诫命，欧律狄刻重新被黑暗的力量掳走，永远消失了。



玛帕莎・多恩在1959年《黑色的俄耳甫斯》中扮演现代的欧律狄刻。她的死不再由好奇心所致，而只是生命展开的悲剧方式。

1959年获奖的巴西电影《黑色的俄耳甫斯》讲述的是同一个故事，背景是在里约热内卢的狂欢节夜晚，一个带着死亡面具的人在拥挤的街道上追赶现代的欧律狄刻，最后终于抓到她并把她带下一个没有尽头的螺旋楼梯。现代的俄耳甫斯试图跟踪他们，未果。第二天早晨，人们发现两个爱人又一次团聚在一起，但却被一颗长相凶恶的植物刺中丧命。在这个神话版本中，死亡的原因不再是好奇心与不顺从，但是——更具有悲剧意味的是，死亡的降临根本不再需要任何理由。

好奇心在圣经罗得妻子的故事里同样也受到谴责。罗得及其家人被恩准逃离所多玛和蛾摩拉二城市的灭顶之灾，条件是：他们不能回头看当时发生的情况。罗得的妻子不能抵住诱惑，所以当她转过身回头去看时，立刻变成了一根盐柱。违抗诫命至少给出了人类为何蒙受苦难的一个原因，因而可以让人摆脱这种令人毛骨悚然的想法，即痛苦也许是存在所固有的缺陷。

印度教传统认为痛苦和不幸是生命的一部分，因而几乎不可避免。正因为如此，一个人存在的终极目的就是要达到一种名为涅槃（参见第十章）的状态，从而摆脱痛苦。佛在传讲四圣谛的时候，同样也承认痛苦与我们一直相伴。事实上，第一谛（苦谛）就是“一切生命皆为痛苦”，但第二谛（集谛）对此给出了一个原因：“痛苦来自欲望”，这也就是说我们遭受痛苦是因为我们所有的欲望都不能得到满足。因此，摆脱苦难的道路就是要超然于追求快乐和财富的欲望，而超然则来自于冥思和顽强的意志。犹太—基督教和佛教传统均承认人性是脆弱的，但同时却又给人们提供了希望——人性中同

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

样还包含抵制诱惑的力量。

人们同样认为邪恶会寄居在一群人——“他们”——中间，对抗另一群人，一群好人，又称“我们”。伊兰妮·裴格尔斯在名为《撒旦的起源》一书中，从一个学者的角度对“分化现象”这一强大的神话概念作出了解释。耶稣的一些门徒强调对所有人都要怀有爱和同情心。可是另一些门徒，为了努力赢取皈依者，却强调一种不断在挑战上帝的邪恶力量。于是，那些不加入教会的人就可以被斥为黑暗王子的同谋。广而言之，从那时开始，某一特定群体中的敌人担当起“罪恶他者”的神话角色，其含意是他们卑鄙、贪婪、冷酷、不可信，乃至理应灭绝。

童年时代的神话故事

生命不仅仅意味着对每一样东西的占有，而一定还意味着比这更丰富的东西。
——莫理斯·桑达克

我们最早与文学的邂逅，那些大人们给我们讲过或读过的故事，可能在我们以后的生活中淡忘，但其中的许多故事却很可能会塑造我们对未来的期待。童话与像荷马的《伊利昂纪》这种讲述英雄悲壮死亡的悲剧性神话不同。尽管不乏暴力和恐怖，但它们常常通过让故事有一个大团圆结局来满足孩子或大人的安全感。我们不是经常听见孩子们问：“那他们从此以后是不是过上好日子了呢？”

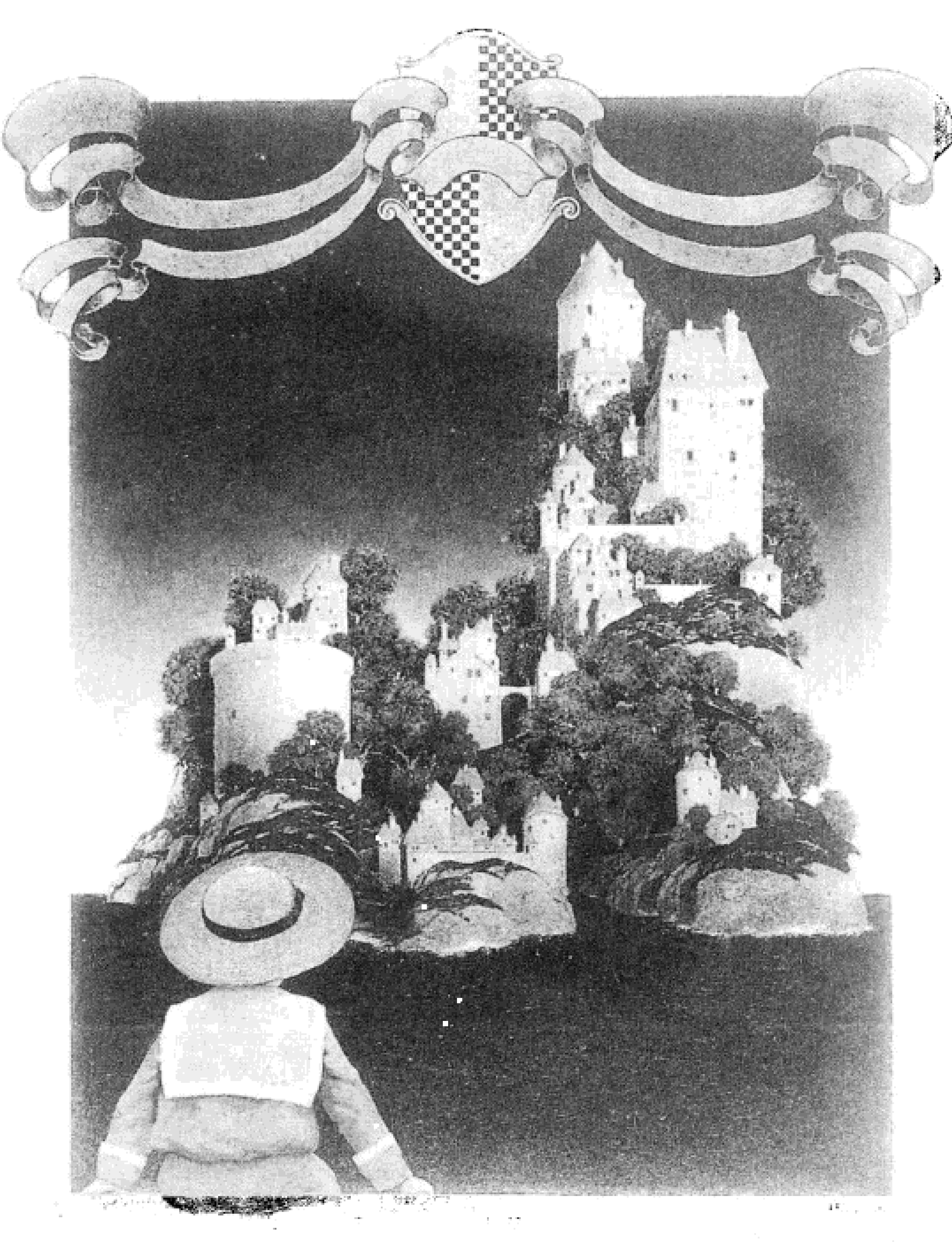
成年人喜欢沉浸在孩提时热爱的魔法王国、女巫、男巫以及那些无法避免的危险里，以此来逃离日常生活的压力。前面提到的哈利·波特系列作品似乎不仅在年轻人中间，而且在成年人中间也有广泛读者。迪斯尼公司一直都在复活遥远的童话。年轻人以及不太年轻的人使《白雪公主》《灰姑娘》《美女与野兽》《阿拉丁》和《狮子王》在票房上获得了极大的成功。下面这一小节将讨论一些重要的童话，它们乃是人文学有效的组成部分。

保　证

那些现在仍可听到三个小猪的故事的孩子们会知道刻苦勤奋、放弃享乐、不轻率行事最终都会有回报；那个前往祖母家的小女孩儿的故事则教育孩子们要听话；假如小红帽听取了不要同陌生人讲话的告诫，她的旅行就会安全很多。同样，在《野狼和七只小羊》的故事里，山羊妈妈离开家门的时候，告诉她独自待在家的孩子们不要给任何人开门，可好几个小山羊因为不听话，险些被野狼整个儿吃掉。不过毫无疑问，就像在童话故事里常常发生的那样，他们都得救了，没有因为他们遭受的考验而受到伤害。睡美人得到告诫说她不能让纺锤刺破手指，否则后果不堪设想，但是她却抑制不住想把那个秘密纺轮探个究竟的诱惑，结果受了伤。然而，像很多孩提时代的神话一样，睡美人的故事不仅包含了不要不听话的可怕警告，而且还让人们放心不会有什么真正的坏事发生。

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

哈利·波特系列故事提供了几种神话的组合。哈利是个孤儿，无法理解他的亲戚为什么会把他关进地下室，这可以说是灰姑娘的现代翻版。尽管受人忽视，前景黯淡，但哈利却拥有可以最终改变一切的魔力。在这方面，他与那个唯一能够把那把神剑从石头里拔出来的年轻亚瑟王很像。这两个神话应和着我们内心中那股隐秘的欲望——我们希望拥有能让自己超越他人的神秘力量。



现代艺术家描绘的孩提时代的浪漫。这种浪漫是否仍像从前一样强烈？麦克斯菲尔德·帕瑞斯，《碧玉墙》

同过去的大众神话相比，现代儿童文学显然没有前者那么乐观，这说明现代生活的压力也许已经浸透到了床边故事里，或者说明了现代读者（或听众）比先前更能容忍冲突。现代童话中的人物可以面对非常危险的境况和极其可怕的坏蛋。在J.R.R.托尔金出色的《指环王》（也是2001年的一部电影）三部曲里，一条护卫厄运山的恶龙索伦就是邪恶的化身，他不像别人那样甘愿臣服。莫理斯·桑达克以富于想象力的舞台和歌剧布景设计而闻名，他也写了很多童话故事。例如，在《野兽王国》中，一个小男孩还没吃晚饭就被关进他的小屋里，可他却从卧室里飞了出去（当然没有得到大人的允许啦），遇到许多神秘、奇异、有时又很吓人的野兽，作者把它们刻画得惟妙惟肖。然而虽说遇到些麻烦，他还是设法安全回到了家，看到晚饭正等着他呢。这个神话迎合了人们想要逃出单调——有时又是难以承担的——现实的需要，同时它也满足了人们希望再度得到安全和爱的需要。

早期的寓言故事，比如希腊的伊索写的寓言，都是一种道德教化的资源，其影响持续数世纪。在乡村，那些挤奶女工、农夫和会说话的动物显示出贪婪、轻信、妒忌和懒惰所带来的危险。我们从那个失望的狐狸故事中知道了“酸葡萄”的典故。当有人不承认想要获得某个自己渴望的东西（或晋升）时，我们就会说他是吃不着葡萄说葡萄酸。另外有些寓言故事则告诉我们不要“过早乐观”，或者不要“为无可挽回的事情作无益

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的追悔”。那只城里的老鼠和乡下的老鼠各自发现只有待在家里才最安全。寓言故事的寓意虽然简明扼要，有时却会互相冲突，比如说“三思而后行”就与“迟疑失良机”相矛盾。

迷人和富有的重要性

古老的童话故事会强化模式化的性别角色、阶级差别以及基于外表长相的是非观。那些叫做“白马王子”、“美人”和“白雪公主”的人物不仅看起来漂亮，而且道德上也纯洁；而那些讨厌的无恶不作的角色则被赋予了“邪恶的老巫婆”和“继母”的名字。灰姑娘不仅有惊绝的美貌，而且还勤苦耐劳。对比而言，她的异母姊妹不仅自私，人长得又丑，而且还长着一双不幸的大脚。老人在童话故事中极少走运，批评家指出这一事实说明了为什么孩子们常常躲着老人和长满皱纹的人，因为他们与童话故事中的巫师长得很像。

童话故事之所以常常发生在由阶级制度所统治的神奇国度里，是因为在神话产生的那段时间里，人们相信高贵的地位是天生的。尽管人们可能不会真正相信一小部分人的贵族出身，但童话故事却会再三提醒人们要记住“阶级会说明一切”。《豌豆公主》里的公主天生那么敏感——显而易见，她是上层社会的一员，以至于她因为厚厚的褥子底下的那粒豌豆而彻夜未眠。那粒豌豆是有人故意放上去的，目的就是要考验一下她是否是个真正的贵族。

名字的重要性

童话故事会很认真地对待孩子们的忧虑和困境，它会径直表现这些问题：孩子们被人关爱的需要、怕别人认为自己没用，对于生活的热爱以及对于死亡的恐惧。
——布鲁诺·贝托海姆

在一则民间故事里，有一个下层社会的小姑娘，她是一个磨坊主的女儿。凭着一个骗人的诺言，小姑娘与一个王子结了婚。那个骗人的谎话说的是她能把亚麻变成金子。人们把她关进一间屋子里，告诉她要用那种珍贵的金属把整个屋子装满，她当然不知道该怎样做。一个小矮人对她说只要她答应把她生的第一个孩子送给他，他就能让奇迹发生。因为这个可怜的小姑娘当时还没结婚，而且如果到了早晨她还变不出金子的话，就会没命，所以她答应了小矮人的条件。金子变出来了，婚礼也如期举行。时候一到，孩子也出生了。当小矮人提醒新王后她当初的约定时，她请求再给她一次机会，他竟同意了！条件是她必须猜出小矮人的名字是什么。她开始猜得相差十万八千里，但最后却赢得了胜利，因为她偷听到他在那儿夸口说“郎波尔斯蒂尔德斯金就是我的名字”。

那些处于学习语言的关键年龄阶段上的孩子可能很喜欢这个故事。因为在把这个故事搬到舞台上演出的时候，小观众们会不断向扮演王后的女演员叫着小矮人的名字。也许这个故事可以帮助孩子们确认自己的身份，因为他们自己也有一个名字。他们正在了解名字是非常重要的，特别是那些不同寻常而独特的名字。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

阴暗面

尽管如前文所述，现代儿童神话并不回避面对真正的危难，但是古老的童话故事却会唤起孩子们各种各样的反应。在魔法王国和美丽的人物中间，还潜伏着小精灵、蝙蝠和骷髅。通过它们以及其他的邪恶元素，比如《绿野仙踪》里那片可怕的森林，孩子们知道了生活并不总会阳光灿烂。

童话故事里会着重强调被吃掉的威胁。在《汉赛尔与格莱特》（现在仍是广受欢迎的儿童剧和歌剧作品）里，那个在糖果屋里引诱孩子的坏心肠老太婆生起了炉子，准备活活地烤死那两个小孩儿。千钧一发之际，两个孩子获救了，而老太婆自己则痛苦地一命呜呼。尽管在真实的生活中，人们通常很少会让孩子同死亡有密切的接触，然而美丽的白雪公主却因为吃了嫉妒的继母给她的一个毒苹果差点儿死了，她甚至还被放到了一口玻璃棺材里。不过当然喽，王子的亲吻让她复活了，接下来发生的就如往常一样，王子请求她嫁给他。

在 1983 年的音乐剧《到林中去》中，斯蒂芬·桑海姆集合了童话故事里所有的重要人物，让他们住到林子边的小屋里。于是，林地变成了全世界真正危险的象征。神话幻想不断被打碎。结婚之后，灰姑娘发现白马王子风流韵事不断。当她质问他时，他解释说："我长大成人是要迷人，而不是忠诚。"杰克沿着神奇豌豆茎的漫游也没有找到任何财宝，而那个已经死去的巨人的手臂掉了下来，砸死了面包师的妻子。借助传统的童话故事，人文学的创造者们传达的是阴暗的消息。

> 大地上的一切对我的子民皆神圣，每一颗松针、每一片沙滩、幽暗的树林中每一处缭绕的云雾、每一片芳草地、每一只鸣虫，所有这一切在我子民的记忆和经验之中皆神圣。
>
> ——西雅图酋长

在 1971 年的影片《欢乐糖果屋》里，其剧作者兼导演创造了一个看似快乐的寓言故事。它表现的是一个奇妙的令人难以置信的糖果世界，可后来这世界却演变成一个讲述贪欲如何带来毁灭的阴暗故事。那些不能抗拒诱惑的孩子们或则淹死在巧克力河中，或则被混合机粉碎。后来工厂的老板了解到年轻的小主人公纯洁的品质和他的明识达理，于是他就把那部魔幻电梯开到了一块没有贪婪和堕落的乐土上。

一些父母因为怕吓着（尤其是马上要睡觉的）孩子，所以就会故意删除故事中所有令人恐怖的主题，他们保证不让饥饿的野狼吃掉小猪或是老婆婆。可是，有个孩子因为感到妈妈讲的故事结尾太没意思，便大哭着一再追问那条狼是不是还饿着呢，这让那位母亲感到很心烦。

给一代代的孩子讲述古老的寓言故事是不是很重要？一个名为列奥纳多·库里尔的作家对此深信不疑。他的短篇小说《圣诞节的早晨》讲述的是一个科学家父亲为了保证他的儿子将来能够面对一个严酷的现实世界，便决定删除儿童故事中所有的幻想成分。他说"圣诞老人的故事都是骗人的鬼话"，然后强迫他的孩子整晚不睡觉，这样他就会看到他的礼物到底是从哪儿来的。当他父母把圣诞树下的礼物堆到一起的时候，孩子在那儿看着，困得眼皮直打架。第二天天刚亮，他就央求他的爸爸让他去睡觉，可爸爸却坚持他应该先吃早餐，然后再玩他的玩具礼物。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

早饭前，爸爸要求男孩儿展示一下他刚刚学到的东西。"把这句话说完！"那爸爸说道："世界上没有_____"。孩子就是闭口不说，父亲非常生气，吓唬他说如果他不说出正确答案，就要挨打。"说吧！答案是什么？"父亲重复道："世界上没有什么？"

孩子疲倦地抬头看看自己的父亲说："世界上没有爸爸。"

大众神话

开始了解神话的一个最好办法就是让我们自己回想一下我们大多数人都相信而没有对之寻根究底的那些流行观念。一句话里所使用的"当然"、"人所共知"或者"这是基本常识"等说法，都表明在它们背后存在一个大众神话。发现大众神话并不意味着我们要求破除它们，或者我们要更"实事求是"。其目的旨在引入一种对特定的思维模式和情感模式加以辨识的习惯。这样，我们就可以判断哪些模式非常重要，而哪些模式已经失效。

俗　语

我们所有人都听过俗语，几乎每个人也会用到俗语。假如没有俗语，我们的生活将会有很大不同。俗语是对信仰的表达，这些信仰也许来源于古代故事，或是来源于父母的一个警告、宗教权威，或一个不断重复的口号。虽然在一些人看来，这些俗语也许表达的是错误的观点，但事实上大多数俗语都根本不会受到质疑。不过，哪怕是鄙视俗语的人可能也无法分析那些普遍信仰给人们带来的满足感。下面我们有选择性地列出了一些普遍信仰。这种"日常神话"曾为作家、诗人、画家和漫画家反复使用，把它当做一种手段来刻画人的态度或解释某些人的行为。

"善有善报，恶有恶报"

真理是一，贤哲们却用很多名字来称呼它。
——《吠陀经》

在印度教和佛教信仰中，业与"往生"相联系。那些还没有修持到涅槃境界的人们必须继续流转生死，为往生的行为作出补偿。在一般情况下，当一个逃脱法律制裁的人最后被抓获并受到了"罪有应得"的惩罚时，人们就用这个说法来解释公正，表达赞同。

这句话同样也会帮助我们很多人理解为什么会有坏事发生。显而易见，有时人们更容易相信坏事不会像遭到雷电击中那样偶然，而是一种不端行为导致的必然后果。因此，如果我们将来能够避免这种不端的行为，我们就会万事大吉。

另外一种情况是，在我们做了好事而别人却不知道的时候，这一信仰可以帮助我们面对这种境况。每个人都喜欢在"该受表扬"的时候得到表扬，这个大众神话向人们保证了他们最终会得到他们应得的奖赏。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

“顺其自然”①

如果这个说法达不到任何效果，至少它可以创造这一神话，即，自然是温暖的，可以呵护人、养育人。对于很多文化而言，“大地之母”都很重要。例如在蒙古神话里，与那个严格的用闪电来发泄不满的训诫者“天父”相比，“大地之母”更加温柔。在希腊神话中，变成大地之母的女神该亚，是混沌之神卡俄斯的女儿，乌刺诺斯（天神）和蓬托斯（海神）的母亲和妻子。在早期神话故事中，她是一个妖怪，但经过几个世纪的演变，该亚成为一种善良的力量。自此之后，她一直是万物之母。在地球日，环保人士为了强调地球的重要和它的脆弱，常常把该亚当做他们的形象大使。

人们普遍相信自然似一个善良的母亲，她总会设法宽恕自己的孩子们造成的污染、拥塞以及水资源浪费等问题。的确，自然之母的神话就是一般意义上的母性神话，这一个神话影响了很多妇女如何看待自己在生活中的角色以及她们对于自己的孩子所抱有的期待。母亲应该呵护人们的需要，如果人们对她的照顾不满意，那么他们可能就会指责她的行为“不合自然”。

“科学总会想出什么办法来”

一些希腊戏剧作品在结尾的时候常常会让一个扮成天神的演员降到舞台上，以解决那些可怕的问题。这种方法叫做“降神”。② 医疗研究可谓现代的降神。就像那些骑马赶来救援的骑兵一样，就像一个及时出现的陌生人一样，科学在关键的时刻将会解决所有的问题，找到所有疾病的治疗方法。因为“它”以前曾常常救人于危难之中，因此我们可以指望它每一次都可以帮助我们。如果救助是必然的，那么在等待“它”的帮助时，我们就可以打破那些让我们的身体或是我们的城市保持良好健康状况的一切规定。

“他们知道什么？”

这句俗语正好与期待科学能带来奇迹相反。对于职业权威的怠慢甚至是嘲讽，是世界持续紧张的根源。正是很多人身上的酒神成分才会使他们在讲座时喝倒彩，掷臭鸡蛋，公开反抗那些据说是比别人更内行的专家。文学和电影作品通常会正面表现那些违抗规定的英雄，并对他们予以认可，而权威人士通常被刻画得不切实际地僵化，因此理当把他们赶下台。有益的社会变革和混乱都来源于这种神话。

抵制不顺从的倾向来源于这一神话，即只有当一个强大而高明的领导者或领导团体实施统治时，才能创造一个安定的社会。

① 此处，自然的直译为“自然之母”，与下文呼应。

② 原文 deusex machina 为拉丁文，字面的意思是“机器里出来的天神”。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

“你需要的一切就是爱”

无论是否把爱定义为最甘美的东西，无论它是不是推动世界的动力，无论爱是不是像那首歌所唱的：它是你需要的一切，人们的一个普遍信念认为爱与空气一样重要。即使是居高不下的离婚率也不能让人们相信单身生活是更合自然的，或是相信在对另一个人的承诺之外还存在幸福。第一次犯下的“错误”要求人们下次要找对人，而一个重新过上单身生活的人说他感到幸福时，人们都不会相信这是真话，而且他们还会主动为他 / 她做媒。这个神话不仅表明每个人都有自己的“另一半”，而且还表明“爱”以及谈论爱乃是人的最根本特征。

正如宇宙中充满了正反粒子一样，神话常常有否定它的对立面。在此，它的对立面是，有些人拒绝接受这个普遍信念：要不惜任何代价赢得爱情。他们认为爱是一种幻觉，对于爱的寻找总是注定要失败，人会失去爱并因而感到痛苦万分。如果接连不断的寻找总是带来不幸的结果，人们也许会安慰自己说爱本身是这一切不幸的根源，而更明智的做法就是永远不要期待一种可以现实化的爱。

“命运”

命运在希腊神话中发挥着重要作用，它是希腊神话留给我们的重要的遗产之一。现在，在人们对许多事件做出的反应中仍会看到命运的影响。信命可以为人们提供安慰、减轻痛苦、推卸责任，因为如果某事“注定会发生”，那它必然发生，因此谁也不应受到责怪。它也有积极的一面，如果命运可以带来灾难，那么它也能带来好运、爱和幸福。它可以成为永恒希望的源泉。在一部久已被人们遗忘的音乐片里，有一首爱情歌曲就叫《命中注定》。它告诉那个爱人说“我们的心早已知道这爱恋 / 现在我们知道相爱是我们命中注定的缘分”。

在 1980 年的一部流行影片《时光倒流七十年》里，两个分隔一个世纪之久的爱人最后终于相逢，因为这是他们的命运。活在今天的那个男主人公开始时总感到不安和闷闷不乐，好像他知道自己的生命是不完整的一样。虽说相信自己注定会遇到好事，相信祈祷的事情很快就会应验可以让我们感到振奋，可理所当然的是，如果什么都没应验，其结果就会适得其反，我们要重新面对这一事实，即生活永远不会为人所控制，生活仅只意味着等待“将要来临的事”。这个神话同样也可以使人陷于这一困境：凡事都抱着失败主义者的心态。

“报应”

这里，“报应”与“理所应得”有关。小的时候，我们就知道圣诞老人只会给好孩子送礼物，而那些淘气的孩子只配得到他们“理所应得”的一块煤。假如没有“理所应得”的神话，生活就会变得不可想象。举个例子，这个神话构成了我们整个司法体制的基础。

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

对于无数的人而言，这个神话可能起到威慑的作用，否则他们也许就会去犯罪。又或许，这个神话会让犯罪受害者家属心里感到安慰："说到底，他们事实上罪有应得。"

但是另一方面，这种信仰却可能成为很多人感到不幸的根源。"我凭什么该遭这样的孽报？"是人们在遇到危机的时候经常会问的一个问题。其答案可能是"这是命"，或者可能是司法体制不知何故失灵，才致使无辜的人成为含冤的牺牲品。这个神话是一个有关"权利"的神话，期望善有善报的人尤其会相信这个神话。那个穿着红衣服、长着白胡子的快活的圣诞老人的神话可谓流传最广布的神话。但明智的做法还是问一问自己，我们为什么会做这件事？我们做这件事是基于该行为完全正确，还是为了挂在壁炉架上那只盛满礼物的圣诞袜？

"我们与他们势不两立"

人们想成为某一团体的成员，因而与另一团体的成员相对抗的欲望可谓根深蒂固。虽说这种欲望会激励校风和家庭团结，但是它同样也会导致地盘之争、暴民的暴行以及对于"他者"终生的不信任和仇恨。教练和士官们通过强化"我们/他们"之间的对立来驱策队员要更为凶猛地作战。在战争期间，这种对立意识还可以带来民族团结；或者它也会——令人悲哀地——导致怀疑。

在像区域纠纷这种每天都会发生的事情中，在有关移民和领土界限的法案中，我们都可以看到这样的对立意识。它同样也可以在一些故事、戏剧作品和小说中找到。在这些作品里，名门望族家的孩子们因为不能够意识到他们多么幸运才能享有特权而常常让他们的父母大为失望。这种对立也是20世纪早期影片中那种暧昧的种族主义的基础。在这些影片中，少数民族要么被表现得愚蠢笨拙，要么就是惹人喜爱的"小可爱"。对立的信仰预设了一个团体的优越，另一团体的卑劣，他们甚至连人都算不上。

"人往高处走"

对于无限成功的信仰是让人们心怀雄心抱负的动力，也是让那些多少年来薪水止步不前的人感到沮丧的原因。"高处"这个词本身就包含许多先人之见和期待。处在"高处"的人是娱乐界人士、运动员、公司管理者和政界领袖。人们可以从畅销的指南性书籍，以及从人们踊跃报名参加各种提供捷径并保证成功的短训班中，看到这个信仰之普遍深入。诚然，如果"高处"有任何意义，那它也意味着一定有许多人处在"下面"。

文学里有大量的故事讲述的是相信向上奋斗的神话的人。哈罗修·阿尔吉的小说都很成功，其20世纪早期作品里的主人公都是那种出身寒微向上奋斗的人，它们在电影中的对应物则取材于早时受挫、后来定会成功跻身名流的艺人。这个"高处"神话在西方文化中极为根深蒂固，竟至很多人都相信他们的本分就是向上爬。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

“难道男人（女人）不该这样吗？”

很长一段时间以来，性别角色——男女得体的行为模式及功能——就被系统化了，而且还保持一成不变。对于很多文化而言，这些角色都是从宗教的层面加以定义的，没有质疑的余地。即使是在最具有自由精神的领域，都会在背后潜伏着这个古老的神话告诉我们适合于男 / 女的行为是什么。

性别逆转在过去的神话和文学中并不少见，但通常是为了娱乐。在一个希腊神话故事里，英雄阿客琉斯为了躲避兵役，便把自己打扮成一个女子。但是在他收拢两腿去接别人朝他扔过来的东西时，他却泄露了自己的身份，他忘了自己本该张开两腿摊开裙子。在莎士比亚的戏剧作品《第十二夜》里，一个遇上船只失事的妇女把自己扮成她的双胞胎兄弟，因为人人都知道一个女人独自旅行不安全，而那个雇“他”做仆人的公爵发现自己也说不清为什么就是喜欢“他”。在20世纪60年代，歌舞喜剧《你自己的事儿》（*Your Own Thing*）翻新了莎士比亚的作品，为其注入了这样一种哲学观念，即，只要两个人快乐，一个男人是爱上一个女人，还是爱上一个男人都无所谓。

然而，很多人仍然相信在男人和女人之间除了明显的生理差异外，他们有着根本的区别。男人更应该喜欢探险片，而那些表现背叛以及母亲与孩子疏远的影片则被称为“女人的电影”（chick flix）；男人在迷路的时候从来不会问路，而女人从来不会漏过一家服装店的橱窗。在一本名为《真君子不吃乳蛋饼》的书里，作者取笑了那些他认为是老掉牙的陈规俗见。尽管这本书很畅销，可那些原型至今仍旧存在。

神话如何影响了人文学

在考察人文学时，我们有许多场合都可以指出一部特定作品背后的神话故事和原型。在对这些探索的展望中，我们在这一部分将着眼于大量出现在文学、戏剧和电影作品里的神话。在有些情况下，倘若我们想要彻底理解一部作品，我们必须要了解贯穿了该作品的神话。

譬如，若我们了解到全能之神宙斯把自己伪装成一只天鹅，然后强暴了一个名为丽达的女子，我们对爱尔兰诗人威廉·巴特勒·叶芝的诗作《丽达与天鹅》的阅读就会更有效。丽达为他生下两个女儿：特洛伊的海伦和克吕腾涅斯特拉，她们二人在特洛伊战争之中和之后都发挥了重要作用。根据叶芝的看法，这次战事是古典希腊乃至所有西方文明的起源。倘若我们不了解这首诗背后的神话事件，它就会变得难于理解。

通过了解爱神维纳斯如何痴迷地爱上了英俊的凡人阿多尼斯，请求他不要去打猎，阿多尼斯如何对她的恳求置之不理，结果遭受致命伤，撇下维纳斯一人哀伤，通过了解这一切，艺术获得了生命。莎士比亚从这一神话中受到启发，写下了世界上最伟大的爱情诗作之一《维纳斯和阿多尼斯》。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

倘若我们知道有关《恩底弥翁》这个英俊的牧羊人的神话，我们对于英国诗人约翰·济慈（1795—1821）的诗作的阅读会变得更容易，他在一个山坡上睡着了，他的睡态引得月神爱上了他。于是，她施展魔法让他永远酣眠。他将永远不会醒来，也永不会变老。青春永驻的神话具有普遍性——其原因不言自明。

倘若我们了解泰坦神话的故事，我们对于英国诗人帕西·柏西·雪莱（1792—1822）的诗作《解放了的普罗米修斯》的阅读就会更有效。他盗得众神之火给人类。作为惩罚，普罗米修斯被锁在一块巨大的岩石上。每天总有一只鹰前来啄食他的肝脏，而第二天肝脏又会重新长出来——仅仅是为了再一次开始新一轮的折磨。

《指环王》三部曲的读者以及数百万观看了彼得·杰克逊版的电影观众对于这部史诗的英雄——哈比人弗罗多所面临的显而易见的死亡不会感到那么悲伤，因为他们知道他起航离开灰港复活了那个古老的留给勇士的来世神话，他生前为了他人能过上和平的生活而进行了英勇的战斗。我们设想弗罗多会在一片乐土上永生不朽，这片乐土在希腊神话中称为“极乐世界”，在亚瑟王传奇中称为“阿瓦隆”。

与那些在来生原型中获得永恒的安宁相对，我们当然还有许多对于地狱的刻画，地狱又称为“那个地方”（the other place）。对于生活中的违法犯罪者而言，恐怖正在这里等待着他们。基督教作家和哲学家可能一直在极力促使地狱变成一个永恒的、活生生的概念，然而即便是对此神学观点提出质询的人也很可能会在他们的日常生活中使用“地狱”一词，即使只是把它当做一种简便的方法用以描绘在办公室里糟糕的一天，或是因天气延误而来的沮丧心情，电脑故障所造成的文件丢失，或行李被运到了千里之外的一家机场。

来世地狱的主要居住者是撒旦或路西法，又被普遍地称为“魔鬼”，倘若没有这个反复出现的作恶多端的角色，文学将会变成什么样呢？中世纪有个传奇描述的是那个为了拥有无限的知识、特殊的本领，或为了永远享受性快感而出卖自己灵魂的人。从不幸短命的克里斯托弗·马洛（1564—1593）创作的剧本《浮士德博士》开始一直到流行歌舞喜剧《该死的洋基队》（1955），这个中世纪传奇再三浮现。角色与恶魔签约，他们有时会得救，但通常都会遭到谴责。《该死的洋基队》是一部歌舞剧音乐片，取材于一部名为《洋基队丢掉锦旗的那一年》的小说。在该片中，一名棒球史上最差的球队（现已解散的华盛顿参议员球队）的忠实球迷为了能减少几岁，便把他的灵魂卖给了艾伯盖特先生，这样他就可以为参议员球队打球，赢得击球手称号。参议员球队接着又赢得了世界职业棒球大赛的冠军。在日常用语中，人们会说有人在工作场所出卖他们的灵魂，意指他们为了能获得更高的薪水或更有声望的头衔而讨好自己的上司。

与此相反，正义战胜邪恶的神话每年都会成百上千地出现在电影、电视节目、戏剧和音乐剧、儿童故事、言情小说及侦探小说中。通常，胜利虽是可预料的，但却不太可信，不过不管怎样，读者和观众都会体验到好心情。有时，其中的教益更为深刻，正如这个看似简单的佛教神话：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

从前，有个和尚叫良宽，他过着一种简朴贫穷的冥思生活。一天夜里，有个小偷溜进了他的小屋偷走了食物，那个小偷甚至还把良宽的衣服从他身上扒了下来。对此，良宽非但没有生气，反而对小偷说："我真希望还能把屋地上的那片月光也一起送给你。"

正如我们所见，起源于无意识深处，起源于人类最初的史前史，起源于共同信仰的神话可以变成我们日常意识的一部分。我们可以在电影、电视节目、文学乃至在连环画中发现神话的影响。无论古代还是现代的神话都是有关那些帮助我们确定我们是谁以及我们将走向何处的人物和事件的故事。发掘神话乃是批判鉴赏的一个重要方面，因为，即便是一件特定的作品没有为我们提供审美享受，但它仍然可以帮助我们更充分地了解我们自身以及我们所居住的世界。

研究《哈利·波特》作品系列及其电影现象的心理学家们指出，孩子们之所以迷恋于其中的故事，因为借助魔法力量他们可以战胜成人世界的权威和控制。他们一致认为孩子需要与英雄人物认同。同样，成年人也从来不会因为成年而不再需要神话。幸运的是，人文学总会在那儿为我们重新点燃魔法的火焰。

在我们神志清明的时候，我们当然知道任何神话都不会包含百分之百的真理，但是相对于这种认识来说，或许更为重要的是那些处在我们天性的根底处，也就是神话之所由来的神秘。藉由对神话进行客观的研究，我们可以更清楚地了解自身。然而，这种洞察并不会全然改变我们。一些神话会干扰我们的判断，一些神话显然就是迷信。即便如此，我们还是会不断期待看到那些让人头晕目眩的迷宫、魔法戒指，还有那个不期而至的陌生人。我们在自家的花园中需要一点薄雾。

在英国诗人沃尔特·德拉·梅尔（Walter de la Mare，1873—1956）所写的一本20世纪最令人难以忘怀但却鲜为人知的小说《侏儒回忆录》中，那个小小的女主人公一度被迫在狂欢节上表演穿插节目，以勉强维持生计。她看到人们或是在放声嘲笑，或是表达着残酷的怜悯。在经历许多夜晚的痛苦后，她学会了不再去看人群，直到有一股神秘的力量蓦然间驱使她抬起头：

> 我的眼神恰好落在了一个人身上，他在离人群稍远一点的地方站着，昏暗的光线笼罩着他。他戴的那顶帽子的帽舌高高地向外翻着，长长的外套看上去就像褐色的法衣，里面是件带扣子的紧身短上衣和一条银色搭钩皮带，脚上的靴子还带着踢马刺，手执一根轻鞭。他孤高地站在那儿，头微微下垂，脸部展现的是一个侧影。他站在那儿，人群围拢的开口处映衬着他，黝黑的皮肤，平淡无奇的五官，还有深陷的眼睛——一个陌生人。
>
> 是什么东西奔涌在我的内心中？它好像插上了翅膀一样向他飞奔过去，成为他沉默的同伴。一种强烈的、无法用言语描绘的渴望在我内心中燃烧着，我好像不能自已地被带到了一个无边无际的旷野——矮小的树木，空气里还带着一股咸味，一片巨大的低垂绵延的夜空，空地；还有他，灵魂和孤寂的主人。[9]

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

这段插曲在很长一段时间里都不见下文。我们都把它给忘了。故事好像什么也没有发生似地继续展开，直到有一天晚上，小侏儒不见了，她只留下了这张神秘的字条：我已随他而去。作者一直都没有揭示这个陌生人的身份，甚至没有说明是否曾经有过这么一个人。可是，我们不是也曾——至少有过一次——希望一个陌生人会突然出现，帮助我们解决一个可怕的问题吗？他了解我们的一切，并且他也深知我们该怎样去做。

思 考

1. 写一篇短文讨论三个神话故事，它们在你幼年的时候曾有助于塑造你的人生观。你是否仍然相信这些神话？如果答案是否定的，是什么让你不再相信这些神话？
2. 本章中讲到了一个父亲想让他五岁的儿子了解圣诞礼物是他，而不是一个神秘的圣诞老人送的。根据儿子的回答"世界上没有父亲"来判断，我们可以说这个父亲的做法显得没有人情味。如果你是孩子的父亲，为了不给孩子造成心理伤害，你会如何解释圣诞礼物的由来？
3. 写一篇简短的寓言，讲述一个动物英雄为了要完成一项任务必须要进行一次危险的旅行。与全班同学分享你的故事，看看他们是否能够理解你的寓意，或是否能够看出你的故事针对的是当代的什么问题。
4. 有一些神话涉及环境问题，在得墨忒耳痛失女儿佩耳塞福涅，狄奥尼索斯每年都要沉落到冥界的故事中，我们了解到为什么会有冬天，为什么又会冬去春来。可是，自古希腊神话时代，环境已经发生了极大变化。或许，我们需要一个新版的环境寓言故事。让我们来一个开始，你写一篇自己的神话去解释，比如说臭氧层、雨林或是不可再生资源等现象。
5. 根据元神话，描绘英雄沉浮的几个阶段。附加分：试用一个生活中看起来似乎符合或者几近符合这几阶段的现代人的例子来说明。
6. 用神话语言写一篇你的小传，描写你的出生、你在生活中的使命，你必须以智取胜的那些坏人、你的魔力、你的魔法武器，还有通过什么方式人们才会把你认做一个独特的人。
7. 用现代语言改写一篇童话故事，要让你的故事接近现实，还要排除男性至上的态度。
8. 尽管神话和现实生活中英雄的生命常以悲剧告终，但人们仍会追求成为一名英雄，享受随之而来的特殊赞誉和权力，是什么在激励人们这样做？
9. 本章开篇的图片是甘道夫。在全部的《指环王》系列作品里，一旦弗罗多深陷绝境，他就会及时出现。魔法师是一个一直存在的神话人物。这样的神话激发了人们对于生活的何种期待？你认为它是有益还是有害的？
10. 《美女与野兽》不仅被迪斯尼改编成动画片，而且还被改编成百老汇的歌舞剧。现代版的《美女与野兽》不仅让孩子们而且还让成年人着迷，试说明其中的原因。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



保罗·罗伯逊在1936年《演艺船》的演出中演唱《老人河》。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第三章

人文学的斗争



一些艺术家——譬如文森特·凡·高和赫尔曼·梅尔维尔，在其有生之年未获承认，因为天才常常不擅推销自己。在前面的章节中，我们讨论过这种讽刺。本章反思的问题是那些受到或曾经受到批评并一直做出抗争的知名人士所面临的问题。批评可以有多种表现形式：从不利的评论、寥寥无几的观众一直到毁灭性的冲突，其结果是审查、谴责、销毁作品、流放、审判，在极端的情况下甚至是死亡。苏格拉底被处决了，伽利略的余生在监禁中度过。在我们的时代里，印度作家萨尔曼·拉什迪在伊朗政府因其著作《撒旦的诗篇》亵渎了穆斯林信仰而对他宣判死刑后不得不躲藏起来。20世纪中期，单人喜剧演员兰尼·布鲁斯数次因被控（在演出中）犯猥亵罪而遭到拘捕。

有些人要求享有无限的表达自由，有些人声称自己有权镇压他们视为危险的东西，特别是在国家危难之际。这两种人之间常常存在冲突。在极权主义国家里，"危险的"可指任何对政府决策的质疑。在美国，那些认为不管一个人的作品会引起多大争议、任何人都无权封禁该作品的人及其辩护者经常会援引第一修正案，即：

> 联邦议会不得就下列事宜立法：确定国教或禁止信教自由；剥夺言论或出版自由；剥夺人民和平集会和向政府诉冤请愿的权利。

在"危险"的标签之下，隐含的是这样一种观念：艺术拥有强大的力量，正因此，它才会成为国家的敌人。那些拆除不得民心的前任官员雕像的政府官员以及那些下令铲除异己信仰的宗教领袖就是以间接的方式在证明艺术的这种力量。这种铲除异己的做法并非一种新近现象：一度曾用来祭拜异教神祇的古罗马建筑被改造成了基督教专用的祭拜堂；在一个希望忘记自己历史的国家里，许多领导人的雕像被拆除；许多巨大的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

佛像在一个神权国家以异教之名而被拆毁。

对于某些公众以及支持为艺术家提供基金的人来说，艺术家的个人行为事关重大。不管是否公开承认，艺术家个人行为可以导致某一展览关闭或被取消，基金被扣发。罗伯特·梅普尔索普（1946—1999）是一名摄影师，他最喜欢的主题是姿势生动的同性恋。许多批评家对其作品的戏剧性强度及其对人体在美学意义上的使用予以赞赏，但是，梅普尔索普个人的生活方式却很可能使一些美术馆拒绝展出其作品；若不然，他们就会冒险丧失公众或纳税人的好感。

这个问题很复杂，而且解决起来也不容易。在一名艺术家完成一件作品并把它贡献给社会之后，它就有可能面临多种不同的解读。它会赢得一些人的赞赏，也会招来另一些人的非议乃至敌意。在我们的时代里，任何一部被视为描写种族或性别成见的作品都可能遭到谴责，学校里的课程表也会因此而进行调整。在当代背景下，曾经主张过种族主义和性别歧视的艺术家要想得到资助是很困难的。

书籍会因其令人反感的主题、人物，乃至个别词句，而遭到激烈批评，甚至被查禁。有一个图书馆曾拒绝流通一本广受批评家赞扬的小说，因为书中的“胸脯”一词（出现在这句话里：“在这个胸脯下面包藏着铁石心肠”）。威廉·戈尔丁的小说《蝇王》引发的可不是几个人的反对，因为该书表现了一群英国唱诗班男童歌手，他们落难逃生到一座荒岛之上，逐渐丧失了文明的矫饰，在求生的斗争中变成了野蛮人。理查德·赖特的《土生子》表现的是一个美国黑人被不公正地指控犯罪，在一个白人环境中遭受迫害的故事。这部小说虽然赢得了普利策奖，但在许多地方都被禁止发行。莉莲·史密斯的《奇怪的果实》满怀同情地表现了不同种族之间的爱情故事，这是表现该主题的第一部重要小说，但出版之后，在许多书店和图书馆都看不到这本小说。

是日，云层漠漠。我穿过有许多熟悉名字的小镇，穿过松林，穿过草原，辗转来到越南，成了一名军人，然后又回到了故乡。我活了下来，但这样的结局并不令我感到快乐。我是一个懦夫。我参加了这场战争。

——蒂姆·奥伯恩，《雷尼河上》

甚至连 J. K. 罗琳极受欢迎的系列小说《哈利·波特》也曾遭到谴责。这套系列作品以一名英国男童在一所魔法学校接受教育为核心而展开，它的发行量达到数百万册，并被搬上银幕，均获成功。然而多年来，尽管哈利及其冒险经历给儿童和成年人带来了极大的乐趣，但一些人却谴责它渎神，使年轻人痴迷于邪术和魔鬼。

社会不是铁板一块，千百万人对人文学里的是是非非不会有完全一致的看法。几乎总是有某个地方的艺术家会受到某个人或某个团体的压迫，他们之间的冲突可以让艺术家变得更加坚定。凡·高的情况就是如此。对他而言，敌意是以冷漠的形式表现的。然而，他却坚持不懈地画出了一件又一件的杰作，从未为了取悦艺术圈而改变自己的风格。

1978 年，迈克尔·奇米诺执导了影片《猎鹿者》，这是一部反映越战老兵艰难地重新适应百姓生活的影片。在该片赢得了奥斯卡最佳影片奖之后，奇米诺声名鹊起，他可以轻易得到制片厂的资助，并为他的下一部影片《天国之门》筹到大笔预算。尽管这部片子在美国本土以外的地方赢得了许多崇拜者，但在国内却被批评家给毁了。他们抱怨说该片的时间太长，缺乏情节和结构，风格太过自我放纵。奇米诺为此苦等了五年才

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

找到另一份工作，此时他的锐气全消，害怕表现出大胆的导演风格，而这正是《猎鹿者》被看好的地方。因为希望讨人喜欢，奇米诺丧失了勇气，完全不再借助电影艺术来表达自我。

公众的排斥态度并不总是意味着未获认可的作品的伟大。艺术可以启发、激励并给人带来慰藉。不过，它也会提供无聊的消遣和歪曲的事实。本章的目的乃是要考察引起争议的主要原因，希望能让你对于自己所读、所看的东西抱着公正和开放的心态。有许多人由于不喜欢而先入为主地做出判断，这样的做法可能会使你丧失丰富自己人生的机会。即使给作品公平的申辩机会不会带来任何好处，它至少可以磨砺你的批判能力。

诺贝尔文学奖获得者、秘鲁小说家马里奥·巴尔加斯·略萨颇为同情地描述了严肃作家所面临的困境：

> 没有出版商和读者，没有观众去激励他们、对他们提出要求的作家……遇到的只有指责……不得志的作家被迫要忍受孤寂，成为社会所轻贱的人。他们不能……把对于文学的忽视及其不幸境况归咎于那些乡下人……这些人一辈子到死都没有学过读书识字……自然地，他们的怨憎、他们的愤慨都集中在秘鲁的特权阶层，这些人知道怎样读书识字，却从不读书；集中在那些有钱买书但却从不买书的家庭……严肃对待自己职业的作家怎么会对一个惩罚他们的特权阶级有好感呢？这个特权阶级因为这些作家仅仅希望写作就用挫折、失败和流放来惩罚他们。[1]

艺术家在世的功名

你不要因为我们上面的描述，就认为一个真正的艺术家在自己的有生之年从未得到过承认。一些生前享有盛名的艺术家死后也继续为人景仰；一些名噪一时的艺术家在人们的品位改变之后就不再能为人接受；一些艺术家则是在去世很久以后才会受到赞誉；还有一些艺术家无论生前还是死后都没有得到过承认。判断艺术作品的好坏要是有一条定律该有多好！但是，我们没有。

迟来的赞誉

18世纪意大利作曲家安东尼·萨列里不论是在皇宫里还是在音乐会上都比他同时代的莫扎特更受人欢迎。据说，他非常妒忌后者的才华。一直有谣传说他为了能阻止莫扎特进行音乐创作而毒死了他，这种传闻现在已被音乐史家完全推翻。事实是，莫扎特在维也纳声名鹊起之后不久便失去了贵族的欢心，后来便不得不谋求口食之争，在湮没无闻中死去，栖身荒冢之中。萨列里生前一直颇负盛名，但时间却颠覆了人们的判断。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

现在他的作品很少被演奏，而莫扎特却被普遍视为音乐史上最伟大的天才之一。

我们曾在第六章学习过文森特·凡·高，他生前完全为批评界和公众所漠视，尽管众所周知他的画现在售价惊人。1987年，他的《鸢尾花》在拍卖时飙升至5000多万美元。他的身后盛名是一个为时已晚的从赤贫到巨富的戏剧故事。许多人都相信凡·高是所有艺术家的代表，他们相信艺术家生前的失败死后会自动带来后世的认可。不错，他的失败确凿无疑，那是任何一个艺术家所经历过的最为痛彻的失败之一。哪怕是在个人生活方面，凡·高也屡屡受挫，他从未能说服过任何一个女人嫁给他。他的默默无闻和越来越强烈的失落感极富戏剧性，竟至其失败所带来的赞美与其天才一样多。

像迈克尔·凯尔曼这样的评论家担心，人们对受冷漠的艺术家的关注程度将导致某些人认为任何一个受忽视或批评的作品自然而然就是天才之作。

> 凡·高的例子——他在枪杀自己之前未能卖出一幅画——为无数感到苦恼的"星期日水彩画家"鼓起希望。然而，与人们的看法相反，艺术史上罕有生前受漠视、身后垂名的天才，这种看法根本上是一种浪漫的自负。实际情况大多与此相反，这种艺术家在世时成名而死后湮没无闻的情况称为马拉达效应。卡洛·马拉达也许是17世纪欧洲最出名的在世画家。谁听说过他，举起手来看看。[2]

然而，艺术史上的确有足够多的例外催生了这个不败的神话。赫尔曼·梅尔维尔是一名在世时仅仅受到过眼云烟般赞誉的作家，但后来却被看做一个天才。他的杰作《白鲸》在首版发行时只售出过区区几本，大部分书最终被出版商仓库里的一场大火焚毁殆尽（梅尔维尔还要为这笔损失自己买单）。《纽约时报》在梅尔维尔去世时刊发的讣告只有短短两行（上面甚至都没有提到他的这部最伟大的作品）。直至20世纪20年代，梅尔维尔的天赋才得到人们的承认。

在世之名

威廉·莎士比亚在世之时以及死后一直在全世界（除18世纪暂时性的黯然失色之外）颇得令誉，他被看做英语世界里最伟大的文学天才。他的作品深受伊丽莎白时代观众的欢迎，尽管这种欢迎并不总是出自其作品的文学品质。他的一些观众一定会非常欣赏其错综复杂的诗歌意象，而其他人毫无疑问并不大关注其语言的精巧，而更关注激烈的斗剑、小丑说的一句含沙射影的俏皮话，或是想看一眼鬼魂的模样。莎士比亚需要以卖文为生，因而要让受过教育的人、未受过教育的人，以及社会各个阶层里的人都感兴趣。

过去，一些艺术家会得到教皇、国王、贵族的资助或受其委托进行创作。譬如，米开朗基罗还在20岁刚刚出头时便得到了承认，并被委以创作梵蒂冈的《圣殇》；戈雅有幸为国王的家庭及其他皇室成员作画。

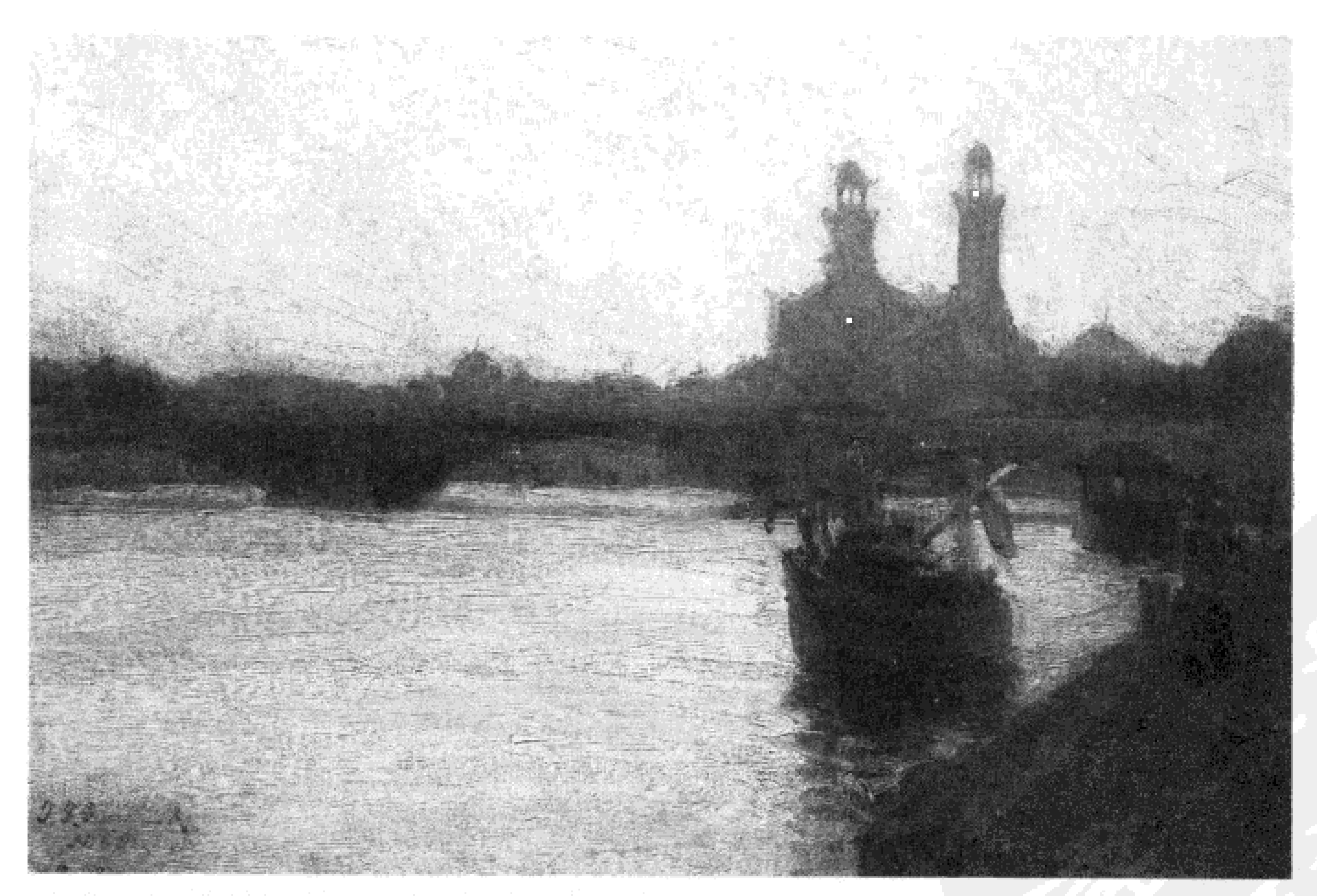
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

然而，经常出现的情况是，艺术家一旦得到同时代人的承认和尊重，就会变得非常自负，并认为自己有权按照自己意愿创作，但这样的立场会导致激烈的争执并使艺术家失去庇护。米开朗基罗曾对抗教皇尤利乌斯，而一度被王室用重金委托作画的戈雅最终也变得愤世嫉俗，失宠于宫廷。

动物有两个方面让人嫉妒：它们对未来的邪恶或是对人们如何对它们说东道西都一无所知。
——伏尔泰

人们知道，像巴布罗·毕加索这样的艺术家不仅赢得了批评家和公众的认可，而且还在同他们的交易中大发横财。他人承认与否仅只反映了艺术家与社会关系的一个侧面。譬如，虽然毕加索与其社会环境之间并非总是和谐，但是，他极富天分，竟至他改变了公众对于艺术的定义，他甚至还迫使那些异议者向他臣服。毕加索经历的这种冲突也许确实给他的创作带来了好处。开始时虽遭蔑视，但他会重新下定决心，以坚定昂扬的斗志继续按照自己的意愿画画。不像凡·高，其同样坚定的决心所带来的结果只是公众持续的冷漠，而毕加索却改变了公众的鉴赏力，并成功地教育了大众。

可另一方面，哪怕是成功有时也会有潜在的危险。举个例子，在娱乐界，有许多艺术家很早就得到了外界的承认，他们名利双收，然而当人们认识到他们不再能保持自己的水准时，便会失宠，田纳西·威廉姆斯就是一例。1945 年，威廉姆斯因为创作《玻璃动物园》而被视为美国戏剧界下一位杰出的代表人物。紧随其后，他又推出了《欲望号街车》，并因此赢得了普利策奖，这使他饮誉国际文坛。这两部作品马上被列入现代戏剧课程的学习中。然而，他的许多晚期作品却受到了批判家的激烈批判，因为它们都不及其早期作品出色。



非裔美国艺术家亨利·坦纳自认为自己不是一名政治艺术家，而是一名印象派画家。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

来自少数群体的艺术家不仅经常要为得到他人倾听的机会而抗争。与此同时，他们还要努力抗拒人们对他们的这一普遍要求，即，他们应该创作一种表达抗议的艺术，就好像他们不应该画风景画或写爱情诗一样。譬如，非洲裔美国艺术家亨利·坦纳是一个印象派画家，而我们在第五章里学习的艾伦·道格拉斯则是一个立体派艺术家，他们两个人的风格都没有政治色彩。

当代艺术家面临的一大障碍与经济因素有关。因为终日劳作于一部小说或一件雕塑是相当费钱费力的事，因此艺术家需要引起基金资助人、电视记者、画廊老板、文学经纪人、第一批观众以及戏剧制片人的注意。有人曾告知一名颇有抱负的小说家："我们从不出版处女作。"当然，凡事总有例外，否则，文学要不了多久就会寿终正寝。然而，遭到拒绝的作家常常会向这个世界放弃表达自己的主张，他们会努力模仿那些广受大众欢迎的作品。

让我们来考察一下究竟是什么原因造成了社会与人文学之间频繁的冲突。

冲突原因

冲突的三个主要原因是：对宗教、政治或性的描写与人们普遍接受的看法相矛盾；一位艺术家的作品或个人行为可耻得到了让正派的人无法忍受的地步；陌生的形式，它常常会使人们提出这样的问题："你管这叫艺术？"以及"它到底想表明什么？"

宗教内容

一直以来，艺术家都会因为宗教之名而遭受攻击、审查，乃至肉体上的迫害。毫不奇怪，艺术能激起这样强烈的情绪，当一些人在某一段特定的时间里不得不维护自己权利的时候：穿与众不同的服装、庆祝不同的节日、拒绝支持与自己信仰相冲突的公共庆典。用头巾、查达尔巾、无沿便帽包裹头部，在前额敷上灰末去上班，在安息日拒绝工作或是参加体育比赛，这些做法都会激起主流社会的反感。那些因为自己的信仰而遭人鄙视的人应该能理解艺术家的孤独，他们会因为一部书、一幅画、一出戏或是一部影片中所表现的为人觉察到的异端思想而受到攻击甚至迫害。

嫉妒腐蚀不了任何东西，只会腐蚀自己的心灵。

——德国民谚

1644 年，法兰西喜剧院上演了（在第七章中讨论过的）喜剧作家莫里哀的一部新作《达尔杜弗》，这部戏表现了一个自封的福音传道者，他实际上是一个不折不扣的大骗子，他撒谎、偷窃，还玩弄其天真资助人的妻子。《达尔杜弗》最初的版本表现主人公一直逍遥法外（作者以此表明在真实生活中，情况常常如此）。天主教当局坚持认为这部戏是给神职人员的一记耳光，并一度禁止了该剧的演出。这部戏由于国王的调停而解禁，但条件是莫里哀需同意修改原作的结尾。修改后的结局是，骗子的罪行被大白

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



威廉·笛福在马丁·斯科西斯的影片《基督最后的诱惑》中扮演耶稣，这部有争议的影片曾受到一些宗教组织的严厉谴责。

于天下，并被缉拿归案，受害者也追回了自己的财产。

1988 年，马丁·斯科西斯（我们将在第九章中讨论他的许多作品）忠实地将尼克斯·卡赞扎斯基的小说《基督最后的诱惑》搬上银幕。在这部小说中，耶稣被表现成一个充满怀疑、犹豫不决并有种种人性弱点的凡人。仅仅是在经历许多幻象之后，他才确信自己是神的儿子。耶稣行了许多神迹，之后又命犹大出卖自己。作品以前所未有的细致手法生动描绘了耶稣被罗马士兵逮捕后在十字架上受刑的经过。在痛苦中，耶稣又一次经历了幻象：他看到如果他娶了抹大拉的玛利亚，同她享受肉体之欢的生活可能是什么样子的。

传统上，耶稣一直被表现成一个强大、睿智的精神领袖，这部电影与耶稣的传统形象是如此大相径庭，因此被斥为“渎神”（blasphemy），这里的意思是作品中包含被认为是毁谤某一宗教或教派的元素。人们为此举行游行示威，来函表达抗议。剧院的入口被封锁。在有些地方，放映机和银幕被捣毁，一座剧院被人纵火，人们还试图抵制该制片厂生产的所有影片。不过，有许多好奇之士帮助提高了该片的上座率，但即便如此，这部电影的票房收入并不好。

在视觉艺术领域，宗教一直是一个敏感问题。最近，有一位艺术家以极为反传统的方法表现的圣母玛利亚肖像遭到了政府官员的谴责，他们敦促有关方面中止对于展出该作品的展览馆所给予的资金资助。在这幅作品（彩图 5《圣母玛利亚》）里，圣母玛利亚为大象粪所包围；尽管艺术家本人说大象粪在非洲是受人尊敬的象征，该作品在一些地方激起了极大民愤，在另外一些地方却激发了观众的好奇心。

最近，佛教艺术作品也受到攻击。其中的一例是一名基督教牧师要求搬走其教堂

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

前面的一尊佛像；另一例是阿富汗前穆斯林领导人下令炸毁两尊著名的巨大佛像，尽管有人愿意出钱购买它们，因为他们愿意把这两尊佛像当做艺术品来收藏，而不会把它们当做一种有别于统治者宗教信仰的象征。

一个值得商榷的问题是，某一宗教象征在何时才会成为一件因其独创性和富有创造力的表现技巧而成为受人倾慕的艺术作品？博物馆参观者会欣赏来自逝去的文明和宗教习俗的人工制品，但是，在某一宗教背景下创作的作品在另一种环境中通常会变成一种亵渎。艺术和宗教之间是否应该像美国的教会和政府那样，有一个普遍的分界？

政治见解

美国革命前夕，一名记者因被控刊发了诽谤总督的言论而遭到审判。可是，因为指控中使用了“虚假”一词，而该州又无法提供文件证明记者的报道实际上有违事实而不得不将他无罪释放。

美国革命之后不久，即便有第一修正案保护，本杰明·富兰克林的孙子，《费城曙光报》的编辑和出版商却遭到指控，因其试图揭露总统约翰·亚当斯的野心：建立君主制并将那些他怀疑反对自己政策或取笑他的移民驱逐出境。最终，审判因富兰克林在候审期间的去世而告吹。

每当有书籍被焚毁的时候，最终被焚毁的乃是人自己。
——亨利希·海涅

在世界上的许多地方，公然的审查企图仍在持续。在那些抵制西方观念的国家中，海关官员的日常工作就是阻止一些杂志和录影带流人国内。许多作家组织持续关注的问题就是那些在世界各地遭受压制和审查的书目。哪怕是在一些所谓的民主社会里，人们也无法完全接触到会触犯一部分人利益的思想。政府会声称因为存在遭到抵制和爆炸的威胁，所以会以此为正当理由来查禁书籍、演讲和影片。

在大学校园这个众人眼中可以公开论辩的舞台上，审查同样存在。一些管理人员会保留学生社论出版之前的审查特权。不过，学生自己也会担当起审查者的角色：在演讲者想要努力解释一个受到质疑的观点时，就会有一帮学生有组织地在那儿起哄。

在20世纪的大部分时间里，共产主义与资本主义之间的冲突在人文学领域曾引发了相当大的混乱。最著名的一个例子发生在20世纪30年代的纽约。卷人这场激烈冲突的是一位墨西哥艺术家，他受到一家公司主管的委托，为新落成的洛克菲勒中心创作一幅壁画。这位艺术家就是迭戈·里维拉(1886—1957)，他的政治立场倾向于共产主义，他心目中的英雄是一位驰名世界的重要共产主义者弗拉基米尔·列宁。而订购这幅壁画的主管是富有的标准石油公司创始人的孙子尼尔森·洛克菲勒，一个坚定的资本主义信徒。为了歌颂劳动的崇高，里维拉在这幅巨幅壁画中加上了列宁，洛克菲勒下令删掉他，但遭到拒绝。于是，洛克菲勒又找人重新创作了这幅壁画。里维拉非常气愤，坚持认为艺术家的创作意图是不应受到质疑的，世界上不存在不适当的艺术。

讽刺诗人 E. B. 怀特觉得这场冲突很有趣，于是将它描述如下：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

"质疑艺术家的完整性,"
"或是提到庸俗的钞票
约翰·洛克菲勒的孙子尼尔森说道,
"像我这样的人可不觉得这样做好
"可我大体还知道自己的喜好
"虽然我讨厌对艺术指手画脚:
"花了一个保守派的21000元美钞
"你却画上了一个激进分子,我说呸,
"我永远都没法把房子租出去——
"资本主义的办公室。

"你知道,这可是个公共礼堂
"人们想要和平鸽,要不就是一颗秋天的树,
"虽然我不想妨碍你的艺术,
"可我要对得起老天爷和俺爷爷。
"再有不管怎么说,
"这是我的墙。"
"我倒要看看它是谁的墙,"里维拉说道。[3]

里维拉鄙夷地离开了洛克菲勒中心回到墨西哥,在那里制作了一幅一模一样的壁画,并将其命名为《人,宇宙的统帅》。

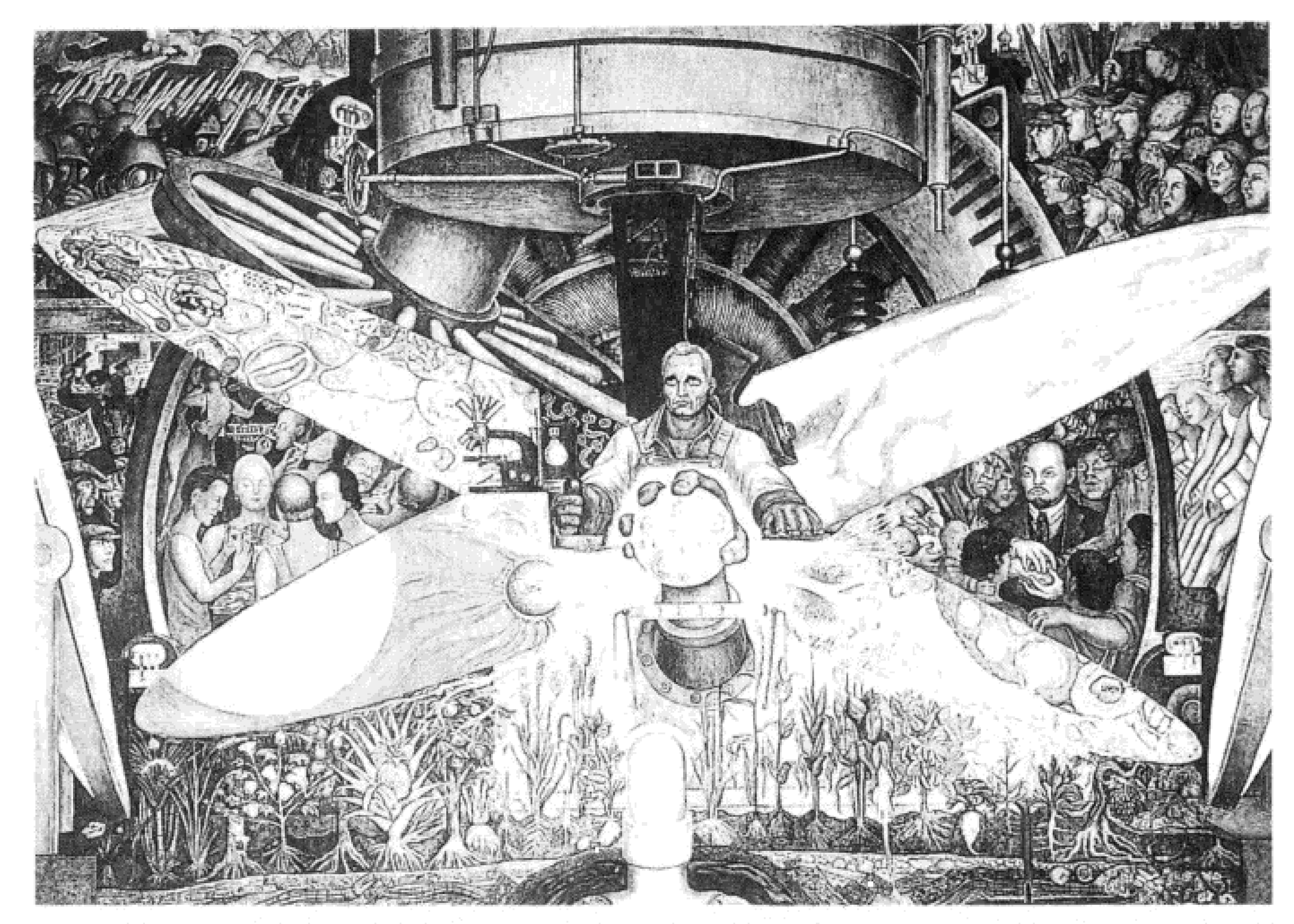
尽管我们很少有人必须对委托为公共场所创作的艺术品做决策,可我们可能会发现自己也需要决定——譬如在某一次展览上,当地面砖被画成了类似美国国旗的图案时是否要踩到上面。一个绝对的言论自由的信仰者会支持艺术家用这种方式使用象征美国的符号。对于在服装设计上使用美国国旗的做法,我们完全可以采取个人立场,决定是否穿这样的服装,可是,博物馆却是——至少部分是,依靠纳税人的钱来运营的公共机构。

另一宗政治争议涉及的是为隆重纪念1945年广岛原子弹轰炸,有人曾提议建造的一座纪念馆。认为这次轰炸属于正当之举的人士说它缩短了美日之战。事实的确如此。在美国投下原子弹的数日之内,二战戛然而止。运载那枚原子弹的飞机伊诺拉·盖伊号就是这个筹划中的纪念馆的一部分。但双方的争议极大,因此陈列这架飞机的设想被迫取消。尽管如此,争议双方仍感到余怒未消。人们指责博物馆工作人员歪曲历史,因为该馆展示的招贴对投掷原子弹是否符合道德提出了质疑。

在队列中愉快前进的人,只会得到我的鄙视。他被错误地赋予了大脑,因为对他而言,一根脊索便足够了。
——阿尔伯特·爱因斯坦

剧作家贝尔托特·布莱希特(第七章对他做过讨论)持有坚定的社会主义信念,他声称艺术家有权把舞台当做传播其信念的工具。他的戏剧和个人政治活动使他成为(在

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



由于政治原因，洛克菲勒中心拒绝接收里维拉的壁画。随后，里维拉在墨西哥又重新创作了这一版。注意右侧的列宁像。迭戈·里维拉《人，宇宙的统帅》（壁画细部），1934

本章稍后将要讨论的）非美国活动调查委员会的审查对象。不过，布莱希特的作品也会让那些追求逃避主义娱乐的观众感到费解。他们不仅不能从他的作品中得到娱乐，相反，他们发现面对自己的是消极的生活观和社会观。布莱希特嘲笑观众喜欢浪漫而不是事实。《夜间鼓声》（1922）描写了一战后柏林的一次革命。在这部戏中，他给自己的主人公两个选择：要么为自己的信仰奋斗，也许还会为此献出生命；要么回到自己爱人的身边。他最后选择了爱情，埋在她的臂弯里，随后他扭过脸来对观众说道："这就是你们想要看到的结局，是不是？"

布莱希特的戏剧作品备受争议，但却没有被禁演。然而，尤其是在电影领域里，审查人员可能会禁止发行对政府见解及做法提出质疑的影片。1982 年，土耳其政府禁演了《生活之路》，该片的剧作者是一个遭受监禁的库尔德独立运动的支持者。剧本被偷运出监狱并被秘密拍成电影。在库尔德斯坦，主人公要"对抗暴力、军事镇压……对于妇女和荣誉的传统态度"。这里的土耳其不像任何一本旅游手册上描绘的土耳其。当国民政府取代军政府之后，这部影片终于获准上演。可是，它招来的却是许多土耳其人的愤慨。这些人虽然未必同情被推翻的统治集团，但他们坚决认为这部影片没有真实地反映他们国家，其观点是：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

把《生活之路》说成是土耳其犹如把《愤怒的葡萄》或《红番区》看做是美国生活的代表之作。[4]

一个臭名昭著的政府操纵艺术创作的个案是1936年的“纪录片”《奥林匹亚》，该片由阿道夫·希特勒心仪的电影导演莱尼·瑞芬斯达尔执导。瑞芬斯达尔因其对摄影机富于创意的使用而颇受人赞誉。她以其卓越的艺术技巧完成了这个旨在向全世界表明纳粹德国支持公开体育竞赛的项目，其中纳粹运动员被表现得技高一筹。瑞芬斯达尔的摄影机在拍摄时具有高度的选择性。在一组表现高空跳水比赛的镜头中，金发碧眼的女性崇拜者抬头看着瘦削健硕、熠熠闪光的男运动员，他们蓄势待发，准备以外科手术式的精准刺入水中。在跳下去的时候，他们还会做出精彩的高难度动作。随后，男运动员公然违背地心引力的自然规律，他们似乎飞了起来——1、2、3个人一组，无尽的苍穹伴随着激动人心的音乐映衬着他们的剪影。尽管其宣传用意昭然若揭，但瑞芬斯达尔因其出色的剪辑技巧而备受推崇。

政府有时也会赞成一部最初虽没有政治动机，但可以将之重新解读，使其变成一种有利于自己形象的影片。经典影片《卡萨布兰卡》（我们将在第九章分析这部影片）本质上是一部爱情故事片，它以第二次世界大战期间的摩洛哥为背景表现了个人的道德困境。然而因为开始时不愿意表明立场的主人公最后却做出承诺，因此富兰克林·D.罗斯福总统对它大加赞扬，因该片引导了公众舆论支持美国参战。

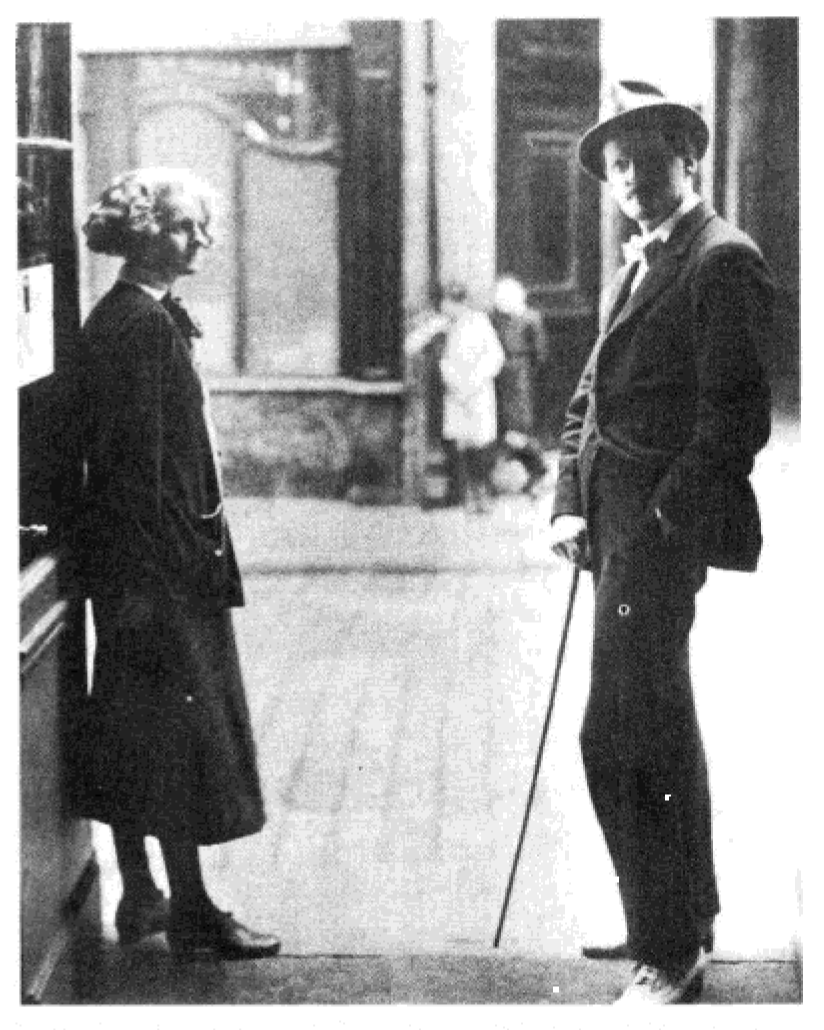
色情主题

有一段时间，含沙射影的色情字眼或行为可以使艺术作品遭到限量发行或是完全被查禁的处罚。任何被视为有损于一个体面社会的坏品味都必须改变或被铲除。很多国家——包括美国在内，都设有道德风化委员会制定道德等级。人们知道，对于人体解剖或亲昵行为的逼真描述都会在剪辑上招来大幅度的“清洗”或是干脆的禁止。欧洲出版的富有争议的小说常常是可疑的对象，会被阻止进入美国市场。哪怕是芭蕾舞界，表现色情的舞蹈也会受到批判。《春之祭》，瓦茨拉夫·尼金斯基于1913年根据伊戈尔·斯特拉文斯基的作品（第八章）而改编的舞蹈，受到许多批评家的责难，他们认为该舞蹈毫无品位，并且对于芭蕾舞这个应具有古典美的艺术形式来说，它也太过色情。

在过去，我们现在看起来无关痛痒的字词和场面都会引起轩然大波。1907年，在都柏林举行了约翰·辛格（1871—1909）的作品《西方世界的花花公子》的首演，当剧中的一个人物说到“shift”一词（方言，指女士内衣）时，愤怒的观众便向舞台上投掷石块和瓶子。剧中主人公对他的真正爱人说，如果爱尔兰所有的年轻女孩都穿着内衣站在他面前，他也不会朝她们看一眼。一个评论家气愤地写道：没有任何一个体面的爱尔兰妇女会做出这等下流之举。

《西方世界的花花公子》里没有明显的色情内容，但是另一个爱尔兰作家詹姆斯·乔

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



詹姆斯·乔伊斯与《尤利西斯》1922年的首版发行商希尔维亚·贝奇。

伊斯（1882—1941）像他同时代的英国作家劳伦斯（1885—1930）一样，不得不承受极大的敌意，原因是他开创性地尝试创作了这种小说：在其中，“性”成为社会生活各个层面的主导因素。

乔伊斯的《尤利西斯》在最近一次的投票中被推举为整个20世纪最伟大的小说，但在1922年，这部作品不仅在英国（长达14年）和美国（长达11年）被禁止，而且还成为一桩给小说家们带来了更多自由的法庭案例的议题。1933年，书商们请求美国法官约翰·沃尔赛裁定《尤利西斯》里露骨的色情语言过于淫秽下流，因此应该禁止公众阅读该作品。倘若沃尔塞的裁决对这部小说不利，那么，这部作品何时能够解禁，人们将不得而知。（在仔细阅读两遍之后！）沃尔塞说，他认为这本“难读的”书不是色情作品；相反，就这本书中为大多数人所不齿的那个人物而言，在故事所发生的时间背景（1904年）之下，作者让她表达的情感就其身份地位来说，没有什么不妥。他的裁决是，《尤利西斯》的创作并非旨在刺激读者的情欲，而完全是为了记录真实的人性。

这个几乎在国际间触发众怒、成为争议焦点的女人是利奥波德·布鲁姆之妻莫莉·布鲁姆，她是这部小说的两个主人公之一。正如书名所示，乔伊斯创作的是现代版的荷马的《奥德赛》。《奥德赛》描述了奥德赛（罗马的名字是尤利西斯）在特洛伊战争结束之后的十年旅程。因为这场战争也历时十年，因此，奥德赛的妻子，忠诚的佩涅洛佩在家安心等候自己的丈夫已有20年之久。莫莉是乔伊斯笔下现代的佩涅洛佩，在家里等候一整天都在都柏林游荡的丈夫回家。然而，乔伊斯通过把我们带进莫莉的意识之中，从而让我们了解到真实的状况而革新了现代小说。他的这一做法不仅震惊了许多读者，而且还震惊了更多根本没有读过该书就加入到讨伐它的道德圣战中的人。

在一次汹涌澎湃，没有使用任何标点符号的叙述中，乔伊斯为我们提供了一种被称为意识流的写作技巧，它揭示的是人物的意识和情感在接连的顷刻中涌动的状态。下面就是这个技巧的一例，沉浸在自己遐想中的莫莉回忆着：

> ……然后他问我是不是会说是的要说是的我的山花我先伸出胳膊搂着他是的我拉他俯身下来这样他就能摸到我的乳房香气四溢是的他的心就像疯了一样怦怦跳着是的我说是的我会说是的[5]

这几行文字是这部小说最后一句话的收尾文字，最后这句话长达45页纸，这也是

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

沃尔塞之所以在宣判前说《尤利西斯》"不是一本容易读或容易读懂的书"的原因之一。他接着说研究这本书是"一项艰巨的任务"。在许多读者看来，作者在他的意识流之中把极为不妥的语言和意象强行塞人莫莉的头脑中。诚然，没有人说乔伊斯对待人性不真实，人们只是说这种真实不应该被展示出来。

对《尤利西斯》的终审判决具有里程碑意义，该判决解除了联邦政府自1922年开始以来实施的禁令。

> 倘若乔伊斯在发展他在这部小说中使用的技巧时抱着不诚实的态度，其结果将会是心理上的误导。如此一来，他就不会忠实于他选择使用的技巧。这种不诚实的态度在艺术上是不可原谅的。[6]

一些人对沃尔塞法官的意见感到非常气愤，他们说问题的关键在于艺术的根本目的是什么，那就是，艺术应该使社会更完善。沃尔塞的支持者认为艺术的目的应只是反映现实。在我们的时代，尤其是因为所有艺术对性爱情感和行为的描写变得更加露骨，因此，这一争论还在继续。电视导航，特别是在白天时段，已经变得愈加放任，其中赤裸裸的画面使《尤利西斯》相比之下都会显得逊色。现实生活中的性攻击案件和冲动犯罪的数量多得如此骇人听闻，因此许多组织都要求联邦政府审查那些他们认为会激发偏常行为的作品。不过，人们尚需说明艺术自由与暴力性行为之间存在关联。许多人反对道：即便审查似乎可以改善社会，但这样的做法却不足以弥补它给艺术自由造成的损害。

在其1928年的小说《查泰莱夫人的情人》中，D. H. 劳伦斯对性爱的描写比詹姆斯·乔伊斯更露骨。题名中的情人是一个在庄园里干粗活的猎场看守人。生活在庄园里面的是闷闷不乐、百无聊赖的查泰莱夫人及其残疾、丧失性能力的丈夫。于是，夫人和看守人的交欢顺理成章，他们不需要遏制诱惑或提醒自己这样做可能是不对的。劳伦斯说，他在描写他们之间的亲昵行为时使用的语言——从看守人户外生活中选取的隐喻，是对人类美轮美奂的性行为致以的崇高敬意。他摈弃社会的道德规范，认为那是"对爱的纯洁性的否定"，爱是自然的，是人类存在的根本，因此是善的。

这部小说也被告上了法庭，法院需要裁决：对社会来说，这部小说是一部文学作品，还是一部淫秽之作；法庭再一次作出了有利于作者的判决。不过，在宣判之前，法官指出"在查泰莱夫人及其性伙伴提到'爱'这个字眼之前，小说里描写了若干淫荡的肉欲行为"。对此，一名作为被告证人的文学教授答道："有时，情况就是如此，法官大人。"劳伦斯于1930年去世，而这部小说的最后一版——也是最为细致生动的一版，在美国于1959年，而英国于次年才得以出版。

> 然而，正如米开朗基罗所说，一件艺术作品乃是一次表达信仰的行动，因此，一个人会继续给那些不曾谋面的证人写作。
>
> ——D. H. 劳伦斯

有时，一个词（譬如前面提到的"女士内衣"一词）就足以引起沸沸扬扬的争议。1953年，一部轻俗而没有任何恶意的喜剧《蓝月亮》得到公映；让制作人和导演吃惊的是，人们抱怨处女一词在该片中用得有点滑稽，它暗示女主人公不谙世故。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

艺术家行为

有时，艺术家的个人习惯比艺术作品更能触怒公众：这个人是否吸毒，是否花钱找妓女寻乐，是否有私生子，或者是否与不适当的人有染。今天，偏常的个人行为不会像20世纪初期那样令人愤慨，尽管艺术家可能会为自己太离谱的行为付出沉重代价。如果有些人的行为被认为大体“失当”，那么，他们尽管不会受到其他轻慢，但至少人们会把他们生硬地划人“怪人”一类，而他们的主要读者或资助人则是一小伙自认为是生活在社会边缘的观众。

然而，有一时期，社会会排斥任何特立独行的人。排斥的形式可以是拒绝犯规者到一家受人尊敬的人那儿去串门，或是当他在街上向别人打招呼时，对方不予理睬。丢人现眼可能导致流放、放逐，甚而被投人监狱。

在18世纪后半叶到大约19世纪中叶这一段时间里，“波希米亚”艺术家的名声(或曰神话)风行一时。公众对艺术家古怪行为的迷恋常常会让艺术家受益。譬如，拜伦勋爵的诗歌之所以可能对公众有吸引力，是因为诗人本人善于炫耀大胆的性爱行为。据说，其中还包括他曾与自己同父异母的姐姐有一段乱伦的畸恋。19世纪的艺术家常常会通过离婚、寻找情人、(人们已知或被怀疑的)性怪僻、欠账不还、脾气暴躁、穿奇装异服的方式表达对中产阶级行为规范的蔑视，并因此而闻名。法国女小说家乔治·桑是一位决心要震悚社会的女性，以此让人们关注女性的不平等。有时，她会把自己打扮成一个男人，并因为滥情而招致人们在其仰慕者背后对她说三道四，她的情人包括诗人阿尔弗雷德·德·缪赛和作曲家弗里德里克·肖邦。

然而，中产阶级社会的清教主义基础一直以来都在强调勤劳节俭、严肃持重以及家庭的神圣性。虽然在私下里它也许会迷恋藐视道德的艺术家们，但在公开场合，它却把非常规行为视作对一切最有价值的美德的威胁。

在一个道德压抑的社会中，艺术家会因个人行为而成为自己的牺牲品，此中的一个经典案例就是诗人兼剧作家奥斯卡·王尔德。他的杰作《不可儿戏》(参见第七章)在创作的当时就受到广泛的赞誉，尽管作者的名字涉嫌一桩丑闻，但这部作品在戏剧文学课程中仍然是必读作品，而且还会经常被搬上舞台。

王尔德遇到的麻烦与这部戏的内容和形式没有任何关系。相反，他的麻烦在于他与一个年轻贵族阿尔弗雷德·道格拉斯勋爵的一段风流韵事，还有他对他情人的父亲昆斯拜瑞侯爵的气愤所做出的愤然回应。1895年，在《不可儿戏》举行首演的当晚，昆斯拜瑞给正在自己私人俱乐部里的王尔德送来一张纸条，其中指控王尔德似乎是一个同性恋者，因为他有鸡奸行为。这张纸条上的地址有一处笔误：“交装腔作势的鸡奸客奥斯卡·王尔德”。[①] 假如王尔德能够保持他平常的幽默感，他可能就会给一个朋友看一

---

① 原文为“To Oscar Wildeposing Somdomite [instead of Sodomite]”。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

看纸条上的笔误，再说上一句：连贵族都这样缺乏教育。可他没有这样做。相反，他向法庭控告伯爵诽谤罪。为了打赢这场官司，王尔德必须在法庭上证明侯爵的指控是谎言。至于侯爵，因为他用的是“装腔作势”一词，因此他只需证明王尔德的行为没有社会所认可的男人气便可以了。

事情的结果是昆斯拜瑞轻松做出了证明，因为王尔德让自己自绝于陪审团。而一度，陪审团一定还忘了被告是侯爵，而不是王尔德。这位剧作家，不论在戏剧艺术里还是在公开场合中，一向以机智幽默著称。他表面上非常自信，而且出言不逊——其中包括葬送了他的事业、最终毁掉他一生的那句话，它让陪审团对他很反感。当检察官问他，在审讯时作证的那些年轻男孩子中，他是否曾与其中的一人有性行为时，王尔德以为自己的回答一定会幽默得让大家哄堂大笑，可相反，他的回答让陪审团和普通民众愤慨不已。他拒绝承认自己有不正当关系，原因是那个男孩“丑陋至极……我真为他可怜”。[7]

任何伟大的艺术家从来不曾按照事物实际的样子去看事物，倘若他真的这样做了，他就不再是一个艺术家。
——奥斯卡·王尔德

陪审团对被告的裁定致使王尔德被捕，对他不利的证据很快搜集起来，其中包括在法庭上宣读的他写给阿尔弗雷德勋爵，给他带来毁灭性打击的信件以及他为“不敢说出自己芳名的爱”所作的哲学辩护。也许陪审团认为昆斯拜瑞——一个技艺出色的猎人，此外，他还是著名的拳击规则的始作俑者，该规则至今仍以他的名字命名——有充分的理由去攻击这个让他儿子堕落的人，便为被告找到了证据。几天以后，王尔德确实遭到逮捕，并很快因鸡奸罪获刑。

对王尔德不利的东西还有他提出的“为艺术而艺术”的哲学观，以及他对于审美生活的全心投入。他坚定地宣称自己是一个艺术家，这未免太自大了。譬如，当法庭宣读那封显示其有罪的书信时，王尔德回答说他原本的目的是写一首诗，后来这封信也确实成了一首诗。检察官接着问：“设想一个不是艺术家的人写了这封信，你会说这是一封得体的信吗？”王尔德的回答可不会让陪审团对他有多少好感：“不是艺术家的人不可能写出这样的信，因为只有艺术家才写得出。”

陪审团仅仅讨论了几个小时之后就宣判王尔德有罪，他被投入监狱服两年苦役。他的妻子与他离婚，隐姓埋名。孩子们与他非常疏远。阿尔弗雷德勋爵在公开场合对他恶语相加并在王尔德获释后，又拒绝与他见面。不久之后，王尔德死去，几近穷困潦倒，他肯定相信自己的名字将锈蚀在人们的记忆中。

然而颇具讽刺意味的是，在 1895 年 2 月 15 日，也即在《不可儿戏》一剧举行首演的当天，《纽约时报》刊登的一篇评论说：“人们或许可以说奥斯卡·王尔德最终一举将他的敌人踏在脚下。”这份后来浮出水面的好评对于恢复王尔德的文学声望起了很大作用，但却没能延长他的生命。王尔德不仅是人们对特立独行的生活方式所抱有的普遍态度的牺牲品，而且还是自己这一天真信念的牺牲品，即，他的机智幽默可以战胜人们可怕的敌意。

今天社会中的某些地区仍然不赞成偏常的性行为，特别是高度公众化的名流们偏常的性行为。几年前，不满的公众极为关注电影导演伍迪·艾伦，因为他被指控引诱其

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

情人的小女儿。尽管评论界会就影片本身的品质而评价他后来拍摄的影片，但艾伦电影的观众数量却在稳步下滑。有时，涉嫌一桩丑闻的回报可能是一次谈话节目访谈，接下来还有一笔能赚钱的出书合同。这些都标志公众可以在短时间内沉浸于丑闻事件所带来的“享受”之中，但最终还是会转而谴责它们。

艺术家所引发的争议的核心涉及两个重要问题：其一，倘若艺术家通过其作品给我们带来快乐，倘若他们的作品提高了我们的生活质量，我们是否有权要求他们在行为上也必须给我们树立榜样？其二，艺术家是否因为自己是艺术家，就可以享有我们其他人所享受不到的行为“自由”？

陌生的形式

到目前为止，本章关注的问题是一件特定的作品因其内容而不是艺术家使用的技巧在整个社会或社会一部分人中间引发的异议。下面，我们要关心的是艺术家的风格、对于媒介的处理以及作品创作的手法。异议的产生可能是因为对于看起来或听起来感到陌生的东西，或是被视为太“离谱”的东西所抱有的偏见。离谱的东西有时是管弦乐队里的一个声音、一支舞蹈中的动作、一部没有按照线性方式讲述故事的电影。异议的产生可能是因为艺术家明显的敷衍：譬如，艺术家使用的是铅笔或炭笔，而不是油画颜料；或者使用的是生了锈的旧管子，而不是大理石；又或，他把一些现成品堆在一起，然后称之为艺术。

品位是创造力的敌人。
——巴布罗·毕加索

1917 年，有争议的艺术家马赛尔·杜尚（我们将在第六章介绍他曾参加 1913 年的军械库展览）向一个艺术展览提交了一个现成的瓷制小便池，但最终被拒绝参展。一些观众和批评家不会如实（且不偏不倚）地说：“我以前从来没看到过这样的东西。”相反，他们会质疑艺术家的能力和动机，并以此来宣泄他们对陌生东西的不安。这种说法假定的前提是，一件艺术品应该让人感到“舒服”，而且永远都不应该是一种挑战。当你回顾本书所讨论的艺术家的历史时，你要注意他们中有多少人在使用大胆的新技巧时曾令其同时代人感到极为困惑乃至震惊，他们超越了公众愿意接受的限度。我们现在只能想象大部分人在看到肌肤色调不自然或是两只眼睛都长在脑袋一边的肖像画时，他们当时有多么不情愿地接受这样的画；我们只能想象他们当时一定会多么抵制一块只涂上白色的画布，好像是艺术家弄错了而没有把它画完一样。不过，艺术家或许是在对艺术本身的人为性质表达自己的看法。

让我们回到 1927 年，已经习惯了在插卡打印很少对白的无声影片的观众以及在电影产业本身工作的艺术家，都会抗议在电影中引入声音的做法。他们主要抱怨的是那些“沉默”通过出色的表演动作将电影提升到了艺术的水平，而（必须承认，处于技术发展早期阶段上的）声音只会使电影媒介变得更为廉价。

在文学领域，针对形式的试验五花八门：诗歌没有韵脚，或是没有既定的行数；有

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

时看起来似乎不可入诗的字词会散漫地出现在纸页上；意义模棱两可的短篇小说不再有一个明确的结尾；小说似乎不再有视点，又或，它会让我们深入到某一角色的意识之中，以至我们很快就被搞得晕头转向。

每一代新的艺术家都会力争探索新形式，希望发出自己时代的声音。富有想象力的鉴赏者对此结果会欣然接受，这些结果要求人们不再只是被动地接受传统形式。消极的、甚至是侮辱性的评论通常标志的是对新形式的非难性排斥，不过，这样的评论到头来只会证明写作者自己的尴尬。那些已经成为经典之作的戏剧作品和歌剧最初会被视为艺术家的败笔，因为它们的故事是向回讲的，或者其中也许压根儿没有故事，或者音乐作品的声音组合得嘈杂刺耳。没有按照传统方式叙述故事的电影受到的指责是，它们让人困惑不解，因为导演们拒绝向观众（评论界）所期待的规则屈服。在这方面，一些先锋电影制作人比现代电影制作人更有勇气。

特别一提的是，深受当时非现实主义戏剧影响的德国导演也把类似的手法搬上了银幕。罗伯特·威恩的《加利博士的小屋》(1920) 最初让美国观众感到非常茫然，可现在在那些鼓励年轻导演探索新的电影可能性的电影学院里，它已经成为学生必须观摩的作品。《加利博士的小屋》表现了一个服侍疯子医生的无辜仆人，这个医生把他变成杀人犯；其中的布景和灯光是对一个疯狂心灵的生动再现。一篇早期赞赏它的评论称：



1920 的影片《加利博士的小屋》剧照，它表明了早期电影偏离现实主义的尝试。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

(《加利博士的小屋》)出色地使用了变形的视点——狭长而倾斜的街道以让人意想不到的角度相互交切。与其交相辉映的还有……诡谲得具有催眠效果的表演。[8]

随着美国电影变得越来越现实，表演变得越来越自然，大众虽可以开始接受歌舞片和梦幻段落中的革新性背景，但还是无法接受在严肃故事中使用这样的背景。在20世纪50年代，西部片《金沙镇》使用了舞台布景——譬如，用一扇门或窗代表一座房子，可观众对此都避而远之。这种实验的失败使现代电影制作人会采用特技效果来回避人们的非议，特技效果虽然可能对真实场面做出变形处理，但又没有完全抛弃场面的真实性。

即便你的路没走错，但倘若你只是坐在那儿，你也会被撞倒。
——威尔·罗杰斯

然而，由巴兹·鲁曼导演的音乐片《青楼情孽》却是一个鲜明的例外，这部影片摒弃了几乎所有可以想见的传统电影惯例。故事线索开始时难以觉察；场景切换的速度通常快到了人眼无法觉察的地步；影片的主宰是歌曲而不是对白；我们并不能总是知道自己身处何地；大部分布景都像《金沙镇》一样是非现实的。因为观众事先读到或听到了警告说《青楼情孽》非常"与众不同"，因此在首轮放映时，观众并没有蜂拥而至。可是，评论界的赞誉力挽狂澜，使上座率和票房收入都大幅增加。不过，至于说电影观众究竟是否需要更有新意的娱乐，这个问题要另当别论。

对艺术家的镇压

奥斯卡·王尔德想与一个不友善的社会氛围一争高下，他一个人要面对众多人，最终的结果是他无法匹敌公共舆论以及刻板的司法制度的迫害。然而公共舆论——或被视为如此的东西，最终会成为受到大规模镇压的全体艺术家群体的可怕敌人。这个艺术家群体包括因为持不同政见而被传讯的演员、作家、导演和电影制作者；明显为了主流文化的娱乐而在广播、电影和电视中被模式化的少数民族演员；还有努力希望在人文学领域获得平等待遇的女性，尽管此中也存在鲜明的特例。

对于"颓废艺术"的镇压

一个极权主义国家的首脑认为自己可以随心所欲地敌对新兴艺术形式，苏联国家领导人约瑟夫·斯大林认为作曲家第米特里·肖斯塔科维奇（1906—1975）的有些作品令人费解，而且刺耳不堪，便禁止在公开场合演出这些作品。斯大林认为先锋音乐让人感到压抑沮丧。苏联政府认为音乐应该遵循传统形式，要激发听众的积极情感。

人文学历史上最臭名昭著的冲突之一便是针对形式和内容而展开的，这场冲突爆发在20世纪30年代的德国。在总理阿道夫·希特勒和他的宣传部长约瑟夫·戈培尔的领导下，纳粹领导层在全国范围内开始清洗一切被视为颓废和"非德国"的艺术。这

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

次清洗以1933年焚毁由“异己者”写作的书籍为序曲，“异己者”一词的含义甚广，它包括犹太人、布尔什维克、现代主义者和同性恋作者，也就是任何一个与所谓的“雅利安人的纯粹性”不相一致的人。埃里希·玛利亚·雷马克，即反战小说《西线无战事》(1929)的德国作者对于颓废和异己这样的说法感到如此震惊，因此他希望人们把他看成是犹太人，这样他就可以与“雅利安人的纯粹性”脱离干系。

国家公共广播公司的乐评人马丁·哥尔德斯密斯曾经写过一本书，名为《扑不灭的交响乐章》(2000)，讲述了其父母在纳粹德国的生活。他们二人都是天才音乐家，注定会进入柏林爱乐乐团，其时正值希特勒集团宣布犹太音乐家再不得与德国管弦乐队一同演出、犹太演员再不得与德国演员同台表演、任何犹太人的作品再不得为德国观众演出或表演。作为交换条件，纳粹政府允许建立表演艺术中心“柏林文化联盟”，该中心专门演出犹太音乐和戏剧作品，看演出的观众也是清一色的犹太人。一些音乐界巨擘——譬如，指挥家布鲁诺·沃尔特和作曲家埃里希·沃尔夫冈·康古尔特，都移居到了美国，因为他们很快认识到文化联盟只不过是一种宣传策略，目的是想让自由世界相信纳粹毕竟是宽容的。虽然如此，这一计划的实施最初获得了极大的成功，但当纳粹领导层开始知道他们成功欺骗了自由世界之后，他们便撕下伪装，逐步铲除一切犹太文化，把一些艺术家驱逐出境，把另一些艺术家送到集中营迫害致死。

随大规模焚书之后到来的是“颓废艺术展”，这是对“非德国”绘画作品的一次嘲弄。希特勒对画画尤有独钟，他曾经梦想当一名职业画家，但评论界认为他那些表面上看起来“漂亮”的风景画已经过时。在艺术界吃了闭门羹之后，希特勒转而投身政治，并从第一次世界大战后德国民众的绝望情绪中渔利。

他的报复来得相当之快。颓废艺术展将博物馆中的藏品收集起来，在全国进行巡展，观众如潮。展览上的每件作品都有一个标牌，告知民众该作品为什么“不好”：甲作品对神不敬，乙作品怪异丑陋而且令人费解。所有的抽象艺术先是受到嘲弄，随后被禁止展出。

埃米尔·诺尔德很早就加入了纳粹党，但这也没能使他幸免于难，他因为创作了《最后的晚餐》(彩图6。与彩图6A对比)这样的作品而受到指责，该作品被看做是一件渎神而且淫秽下流之作。虽然诺尔德的名气越来越大，虽然这部作品可以带来财富，但他所在的市议会拒绝向收购人出卖这幅作品，因为一个艺术教授说：“对于捍卫更高的政治见解而言，这笔买卖带来的物质收益无论如何都只是第二位的。”[9]

取代颓废艺术的是“德国艺术”，德国政府为此建造了一座宏伟的博物馆，用以展出雅利安人理想中的金发碧眼的美丽女性以及健硕英勇的男性，其间还杂有描写母亲俯身笑看孩子的家庭场面。因为需要资金资助他们推行战争，纳粹最终在瑞士举行了一场拍卖会，售出了一些颓废艺术品，其中包括凡·高和夏加尔的作品。

正如在斯大林治下的苏联一样，无调性不谐和音乐被禁止，而像理查德·瓦格纳(第八章)这样的音乐家创作的音乐受到推崇。对于纳粹而言，瓦格纳代表了德国人的理

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

想。希特勒之所以仰慕瓦格纳，是因为作曲家对日耳曼神话的赞美及其恶毒的反犹主义。在瓦格纳和希特勒死后多年，他的音乐仍备受争议。抗议以色列爱乐乐团或来访乐团演出任何瓦格纳作品的以色列人也许会承认其音乐的审美价值，但他们认为对于大屠杀幸存者而言，他的音乐让人有太多不愉快的联想。可另一方面，一些以色列团体却希望把艺术品同艺术家分开。一位批评家说“反犹的是瓦格纳，不是他的音乐”。犹太指挥家们也会为他的音乐辩护。在2001年7月7日，以色列爱乐乐团指挥丹尼尔·巴伦波伊姆在加演时演奏了瓦格纳的作品《特里斯坦和伊索尔德》的序曲，博得了全场热烈的掌声。[10]

“你现在是否是……或过去是否曾经是……？”

政府机构针对艺术家发起的一场强大的、并至今仍备受争议的控告发生二战之后。当时，美国众议院召集了一个“非美活动调查委员会”。它的任务就是找出在娱乐界曾经携带过共产党证件，或者创作或表演过委员会所认为的具有颠覆倾向作品的人。许多被传唤到听证会上的人都会援引第五条修正案“任何人不必被迫自证其罪”而拒绝回答他们所属派别的问题。为了使自己不被列入黑名单，并且迫于生计，一些人被迫向委员会提供了他们赞成共产主义意识形态的朋友和同事的名字，这些向委员会屈服的人从来没有得到过娱乐界的谅解。对于拒绝提供姓名的人，委员会要挟说他们将受到鄙夷的传唤、起诉，乃至审判。许多艺术家永远失去了工作，或者不得不隐姓埋名才能找到工作。

天才的歌唱家和演员保罗·罗伯逊（1898—1976）是一个为此而丧失了自己伟大事业的人。罗伯逊出身于从前的奴隶家庭，他在拉特格斯大学竞争激烈的入学考试中名列前茅，也是该大学唯一一名非洲裔学生，曾获得多种演讲和即兴演说的奖项，共赢得12个校名字母徽章，入选费·贝塔·卡帕优等生学会，[①] 并在毕业典礼上演讲。罗伯逊虽获得了哥伦比亚大学法学学位，但他很快就喜欢上了戏剧，他相信自己在这个领域受到的种族歧视将少于法律界。人们赞扬他是一名福音赞美诗歌手，赞扬他在担纲莎士比亚的《奥赛罗》、奥尼尔的《琼斯皇帝》和克恩的《演艺船》中出色的表演。在《演艺船》中，他会照惯例以演唱《老人河》而结束演出。

罗伯逊饮誉国际，但也备受争议，他在西班牙内战战场上为共和派士兵演唱。后来，他还去苏联旅行，他仰慕苏联对于民歌的热爱及其鲜明的种族平等政策。刚一回到美国，他就在公开场合说自己在苏联没有受到歧视。他对美国到处可见的不平等感到失望，并为那些要求种族平等的政治候选人积极展开竞选活动。他慷慨激昂地发表演说反对

① 该学会的英文名称是“Phi Beta Kappa”，乃美国大学的一个荣誉团体名称，凡在大学学习优异者可被选为该会会员，该会的座右铭是“哲学是人生的导师”。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

暴民滥用死刑，拒绝为支持种族隔离的观众演出。他还热情洋溢地提出了一份广受批评的建议：只要种族隔离存在，美国黑人就应该拒绝为美国军队服兵役。

现在，当罗伯逊想在公开场合演出时，总会有抗议乃至骚乱发生。他的护照被吊销，因此他无法再出国为更友好的观众表演。罗伯逊是委员会调查的众多受害者之一，即便是在广告中为一家工会做宣传，他也受到怀疑。

在委员会调查中，最麻烦的问题是，你现在是否是一名共产党员，或者你是否曾经加入过共产党？一些评论员指出入党并不违法，而且，苏联在二战期间还是美国的盟友，可是，当时的政治气候极为严峻，因此罗伯逊和其他被传唤作证的人都相信他们处身在一场几乎不可能获胜的斗争中。倘若他们回答"是"，他们就会被指责为敌人，并被剥夺工作机会；而如果他们回答"否"，那么委员会就会找出相反的证据，这样他们就会犯伪证罪。倘若他们援引第五修正案，他们仍然不可能找到工作。由于委员会在技术上已经认定那些受到传唤的人有罪，因此他们无法得到正常的法律保护；他们不能雇用律师为自己辩护，或质疑审问者。

一些人宁可逃到国外，也不愿作证。一些人自杀。一些人则以迂回的方式回应。剧作家阿瑟·米勒（第七章）回顾了17世纪在萨莱姆发生的清教徒搜捕女巫事件，创作了《萨莱姆的女巫》，这部戏描写了小镇上一些无辜的人因为几个孩子歇斯底里的作证而被监禁，并被控施行巫术的故事。为了逃避绞刑，他们不得不供认自己是撒旦的同



在米勒的戏剧《萨莱姆的女巫》之中，萨莱姆的孩子们装作受到了小镇上女巫的惊吓。这部戏旨在提醒观众"搜捕女巫"（政治迫害）不是尘封的历史。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

盟，并告发了其他涉嫌者的名字。剧中主人公约翰·普罗克特认为自己的名誉比生命更重要，他拒绝认罪，因而被送上绞架。自此以后，“搜捕女巫”一词便指对被控涉嫌叛国或违反道德规范的人而展开的攻击性调查。[①] 非美活动调查委员会在20世纪50年代被取缔，可那却仅是在很多知名人士蒙受永久性的创伤之后。

道德审查

美国不是一个会欣然接受公开审查的社会。诚然，在美国也存在压制，不过，这样做的理由通常是为了道德或健康的缘故。推销香烟的广告不再能够在电视上播放，烈性酒和图片露骨的黄色出版物同样如此。

在20世纪20年代，好莱坞很少会对专事表现部分裸体和激情戏的影片，或是对不法之徒或罪犯表达同情的影片加以审查。现在，为了回应一些组织团体的激烈抗议，电影产业变得越来越不再像从前那样放任。不再允许电影里有露骨的色情内容或对不法之徒的美化。制片厂明白倘若他们不强行给自己制定规章，联邦政府就会介入。1922年，在无声片时代，他们创立了美国制片人和导演协会，该会的工作职责是审查影片。威尔·海斯是其第一任主席，因此这个机构也被称做“海斯办公室”。该协会的权力后来日益膨胀，以至于仅仅提及它的名字，便会让整个制片厂感到不寒而栗。

> 一些人自豪于自己拥有的那么一点微薄的正义，并为此而对一切生灵施暴，直至全世界都在他们的非正义中淹没。
>
> ——弗里德里克·尼采

海斯办公室颁布了一个名为电影制片法的宣言，该宣言包括三个总则：

1. 禁止拍摄降低观众道德水准的影片。不得诱导观众同情犯罪、错误行为、邪恶或罪恶。
2. 应表现仅只符合戏剧和娱乐要求的正确的生活准则。
3. 不得嘲笑——神、自然或人类的——法律，不得诱导观众同情违法乱纪行为。

从最开始，第一条原则就没有一贯地执行。倘若电影不能表现这种无往不利的电影情节：主人公阴谋策划聪明的罪行并能得逞或几近得逞，那么电影也就没法拍了。悬念是靠制造威胁，而不是靠实施法律实现的。尽管有第三条原则，但电影很少对法律持同情态度。虽然观众清楚知道最后警察总会到场，但这种可以预见的高潮并不能吊起观众的胃口。扮演一个聪明的银行抢匪的迷人演员会在一个没有严格引渡法规的国家里挥霍他的不义之财，而且观众通常都会站在他这一边。倘若海斯办公室对此表示反对，制片人总是会说：“可正义确实最终获胜了呀。”

受人欢迎的执法官是西部片中持枪而且枪法极准的警察局局长，他虽代表正义一方，但也是一个粗野的随时都会做好准备的神枪手。在20世纪40年代早期，战争片会给观众提供机会去认同挥掷刺刀和手榴弹的士兵。观众可以陶醉在残忍和屠杀之中，

① 转译为“政治迫害”。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

只要制片厂说："可你们也不会让我们表现一个胜利的敌人，对不对？"

第二条原则，宣扬"正确的生活准则"的含义最初就非常暧昧。其中有很多漏洞。首先就是"正确"一词的模糊性。性关系即便不能表现得露骨，但却可以鲜明地暗示出来。最流行的是三角关系，其中包括一个没有同情心的妻子、一个人品好但却不开心的丈夫，还有一个热情外向的女人。片中从来不会提到"通奸"，要么妻子会适时地死去，让真正的爱情可以开花结果，要么丈夫会因为自己柏拉图式的不忠贞而遭到惩罚忍受痛苦。

一部近乎违背"正确的生活准则"这一原则，但在修改三次之后设法通过了海斯办公室审查的影片是《金发维纳斯》(1932)。在该片中，妻子真的有了婚外情，最后又回到了原谅她的丈夫的怀抱。这部影片的结尾仅只在修改成丈夫也欺骗了妻子之后，才被允许放映。没有人受委屈，大概这样才能维护婚姻的神圣。

第三条原则禁止亵渎任何宗教信仰。有一段时间，圣经史诗电影常常会表现异教徒在皈依之前施行的各种残酷行为。衣不蔽体的舞者会在聚精会神的罗马皇帝面前肉感地旋转身姿，影片的结尾会表现一个被钉上十字架或是被狮子吞吃的基督教殉教者在一束耀眼的强光之中升入天堂，这样做的目的是为了启发观众，因而为前面的一切世俗行为提供了合理的解释。

或许，最明目张胆的审查表现在电影产业本身对于少数群体，包括对女性的刻画。倘若种族特点或性别是以一种粗糙而表面的方式表现的，而且其目的就是为了让陈腐的思想永远存在下去，那么我们就可以称之为"审查"，因为它不允许真实地表现人。

作为压迫形式的模式化

我们的社会永远都不是一个人人平等的社会，除非是理论上的平等。某种形式的分层化一直存在，其表现形式就是一些人对另一些人的模式化观念。

社会模式化大体经历四个阶段。社会，不论是过去还是现在，对少数民族和妇女的看法都会反映在流行艺术、笑话以及掩盖了某些假设的日常交流之中。下面给出的这四种模式是从社会学角度提出的，它们未必在各个地方和各个时期都通用。今天虽然不再提倡模式化做法，但它仍然以微妙的方式存在着。

模式化分期

在**模式化**(stereotyping)的第一个或早期阶段，人们可能甚至都不会意识到这个词意味着用一种普遍而一成不变的特点来概括某一群体的特征，并认定这种一般性的描述适用于该群体内部的个体成员。

譬如，在20世纪上半叶，当人们在想到少数民族时，他们也许会对自己说："那些

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

人就是这样的，他们都懒得要死，要么愚蠢小气，要么……还有，因为他们的口音很重，所以他们的嘴里吐不出什么象牙来。”少数民族的行为被表现得一成不变。一点不错，他们永远都不会进步，但他们倒也知足常乐。

杂志广告通常会表现一个笑意盈盈的保姆坐在一箱面饼混合配料上。她扎着红底儿花色丝质大手帕，心里只会想着为她的“家人”准备早餐。少数民族还会成为笑柄，人们在笑话中把他们的行为编排得愚蠢可笑。在讲这样的笑话或是在后来被视为种族主义的歌曲和故事中表达模式化的见解时，任何人都不会有歉疚之感。毕竟，取笑置身于主流文化之外的人这一传统由来已久。莎士比亚及其同时代的人难道没利用模式化的反犹成见取悦他们的观众吗？

印第安人在最初阶段，在电影和流行杂志上被千篇一律地描写成野蛮人，他们在把虔诚的白人移民的头皮剥下来之后，又一心想要绑架人家的孩子，那些来自东方的一丘之貉常常阴险诡诈，难以捉摸，在根本上是邪恶的。

在第二个阶段中，人们开始认识到模式化的真面目。虽然人们认为他们要讲的笑话“低级粗俗”，但无论如何，他们还是会讲。不过，在讲之前，他们有时甚至还会表示一下歉意。这一阶段虽然比第一阶段表现得更加温和，但仍是不同的。

衡量一个人的最终标准乃是他在遇到挑战和争端时的立场，而不是他在安逸时刻的立场。
——小马丁·路德·金

只要少数群体知道“自己的位置”在哪儿，他们就可以适应环境。人们可以接受的美国黑人的角色是艺人，特别是爵士乐师。哈蒂·麦克丹尼尔对模式化成见加以利用，把它变成了古往今来最令人难忘的表演之一，她还因在《飘》中扮演了一位坚强固执的黑人女佣而夺得了1940年的奥斯卡大奖。然而在获奖致词中，她希望这可以使她的种族感到光荣。因为她是她的“种族”里第一位获此殊荣的人，人们为此还大大炒作了一番。可与此同时，一个美艳夺目又极受欢迎的歌手莲娜·霍恩希望扮演某些电影角色，却遭到拒绝。在南部发行的影片中，她的镜头都被剪掉，银幕上表现的她常常是一人独唱，而不是浪漫故事中的女主角。

第三阶段至少在理论上是一个近乎同化（assimilation）的阶段。二战期间，社会中不论性别种族，人们同心协力，并肩战斗。性别与种族之间的差距开始缩小。女人此前曾是模式化成见的受害者，现在在战争片和战争小说中都担当起重要角色，有时她们甚至还成为主角，一个也许是名不副实的主角。在一部电影中，一名随军护士把炸弹藏在了自己的军服里，炸掉了敌军整个军营，自己也壮烈牺牲，不过，该片剧作者却是一个男性。也许，他把女护士的这一行动视为可以牺牲自我的大地母亲这一神秘角色的延伸。

在第三阶段中，人们普遍会意识到模式化的可怕本质，他们会真正认识到“必须采取某种行动”。

在1960年代，美国的局势可谓动荡不安，人们会进行联合抵制活动、静坐示威，少数民族则力争能在早前清一色的白人学校里注册读书。年轻人特别希望破除一切种族、性别和阶级障碍。老年人虽然对此经常表示赞同，但他们却不会像青年人那样坚决希望变革现存秩序。有些父母虽然会公开表示公立学校应该采取种族融合的做法，可他

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

们也许还会补充说："只是，说到我的孩子，要坐那么长时间的校车对他来说可不公平。"

好莱坞曾经拍摄过一部广受称赞的影片《君子协定》(1947)，这部影片传达的社会主题是：我们都是平等的。《君子协定》通过一个伪装成犹太人的记者的遭遇谴责了上流社会中的反犹主义。当然，他并不是一个真正的犹太人。1966年的影片《猜猜谁来赴晚餐》表明种族间的通婚是可以接受的。可是，片中的黑人男主人公毕竟是一个受过出色教育的科学家，他仪表堂堂，拥有光明而富裕的未来。再者，扮演主人公的西德尼·普瓦捷已经是一个家喻户晓的明星，拥有众多的影迷。然而，正是在这所有的纷扰中，人们才开始完全理解第三阶段的意义。

在第四个阶段中，歧视真正开始消失，人们开始按照个体的背景和成就互相对彼此做出判断。2002年，哈里·贝瑞赢得了奥斯卡最佳女演员奖，丹泽尔·华盛顿赢得了最佳男演员奖。

少数民族变得有权随心所欲地选择自己的生活地点、学校、职业，以及书写自己的故事。平等不再只是一种理论或一项原则，而成为人类生存的条件。平等不再是一个需要争论或予以反驳的问题，甚至也不需要人们的赞同；它是一个基本的事实。

模式化的持续

粗俗下流的笑话——现在的说法是"政治不正确"——仍然在讲，尽管从来不会在上流社会里讲，甚至讲笑话的人还会提前道歉，但这样的笑话总是私底下在朋友中间流传。不管怎样，人们还是在讲这样的笑话。反犹主义和反女权主义仍会在私下的社会小圈子中传播。

人们对亚洲人模式化的成见是他们安静、有礼貌，但却不是特别地具有内省精神，我不得不说："这不是我。"
——黄大炜

一个例证：丹尼·霍赫在一次巡回个演中曾经表演过许多独白，当他受邀在《欢乐单身派对》的一集里做客串演出时，他要讲一口让人感到非常滑稽的西班牙语。霍赫扮演的角色是雷蒙，"那个玩弹子球的人"。读完剧本之后，霍赫不赞成把这个人物单纯地塑造成一个疯子式的、说一口滑稽的西班牙语的死板人物。负责找演员的经纪人向他保证，霍赫可以按照自己的想法表演，他甚至都不用非得叫雷蒙不可。排练的时候，霍赫模糊了这个人物的种族背景，但不管怎样，他的表演还是让演职人员忍俊不禁。不料，他却被告知他一定要用西班牙口音说同样的台词，因为"这种说法会更逗人"。霍赫回答说，他一点都不觉得这样的说法更可笑，他觉得口音本身不会让一个人显得滑稽。于是，他的角色被派给了别人。

霍赫联想到自己当初因为在最受人欢迎的电视节目中演出而给自己的事业发展带来的促进，他联想到自己因为角色的模式化而拒绝演出的其他剧本，他想到了自己的许多同事，那些"科班出身、才华横溢的演员朋友。就因为他们是非洲裔、多米尼亚裔、波多黎各裔以及古巴裔美国人，他们只能扮演吸毒者、妓女、谋杀犯和愚蠢的游泳池清洁工"。[11]

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第四阶段的理想是非模式化状态以及完全的人人平等，虽然这样的目标无法达到，不过这个阶段带来的一个结果是：各种各样的“平权”运动带来的补偿性，人们开始庆贺不同族群和少数群体事业所取得的成就。美国许多地区都会热情支持游行和一些公开展览，这些展览旨在让社区和国家更加深刻地意识到那些一度沦为局外人的人、那些沦为主流群体旁观者的人所做出的贡献。这些运动促进了文化多元主义的出现。倘若可以对这种多元主义做出恰当的解读，那么它会比毫无味道的趋平化过程（leveling process）具有更大的潜力。在趋平化过程中，熠熠生辉的独特性消失了。

女性与人文学

同从前所传授的观念相反，人文学并不是对“最优秀心灵创造的最优秀作品”的记录。20世纪早期宣扬这一观念的人也许是出于善意才这样做的，但他们对于曾经存在过的所有心灵创造的所有作品缺乏足够的资讯。人们现在仍然做不到这点，但至少这个问题已经被提出来。我们中有许多人一直都在尽可能发掘其作品也许受到了强权派的忽略或压迫以及被剥夺了创作机会的人。

女性不得不通过自己的实际行动来使人们淡忘人文学世界里模式化的女性形象。亚里士多德曾表达过数世纪以来一直广为人们接受的观点：女性不能进行逻辑思考或在任何一段时间里保持专注，她们患上了一种由“女性神经”所致的机能丧失症。除此之外，女性还必须使自己摆脱这一传统观念的束缚，即她们的角色就是在家从父，出嫁从夫。

> 可是，如果上帝希望我们只用自己的肚子去思考，那他为什么还赐予我们大脑？
>
> ——克莱尔·布思·卢斯

英国小说家弗吉尼亚·伍尔夫（1882—1941）在成长过程中深深意识到有创造力的女性所面临的挑战。她是莱斯利·斯蒂芬的女儿，在年幼时便下决心追随父亲的脚步。20多岁时，她成为布卢姆茨伯里的发起人，该组织是一个有意创造他们所称的现代主义新风格的作家、诗人和艺术家团体。在这块飞地的支持下，伍尔夫由此开始了天才女性们所从事的事业，她们的地位不仅为人文学历史所拒绝，而且还为整个社会所轻视。

在《一间自己的房间》（1929）这本书中，伍尔夫对比了牛津大学为男女学生提供的不同设施。譬如，在出名之前，如果没有男生陪同，她不能进入博德莱安图书馆。她指出，历史上，大部分女生甚至不能享有在一座房子里拥有一间私人房间的特权，这使天才女性事实上无法获得对于艺术文学创作而言必不可少的孤独和个人自由。她承认像艾米莉和夏洛特·勃朗特、乔治·艾略特和乔治·桑虽然在19世纪获得了成功，但她补充说，倘若她们在事业起步时能够得到更多的鼓励和支持，她们就可以为这个世界贡献出更伟大的作品。为了能发表作品，她们均使用了男性笔名；勃朗特姐妹为人所知的名字是埃利斯和柯勒·贝尔。

伍尔夫还设想，倘若莎士比亚有个妹妹——她非常聪明而且还有创造力并会随同哥哥来到伦敦开创事业，立志成为一名剧作家和女演员，情况会怎么样？人们会把她轻

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

蔑地打发了，而且，毫无疑问，她会被迫委身给任何一个愿意供养她的人——当然，这是要付出某种代价的，若不然，她的命运可能会更惨。

> 任何富有出色天赋的女性在16世纪一定会发疯、开枪自杀，或是在村子外面某个偏僻的简陋茅舍里死去，不男不女，为人恐惧和耻笑。[12]

幸运的是，今天大多数西方社会都会视男性和女性在创造性上不相上下，从前的女性也渐渐得到了人们迟来的赞誉，她们的作品因为“偏见”或则受漠视或则被压制。英国剧作家阿芙拉·本，美国诗人安妮·布拉德斯特里特以及非洲裔古巴作曲家特奥多拉·吉尼斯的创作时代都在16世纪，“再度发现”这样的天才对于一度几乎完全为男性所主宰的人文学是一个喜人的消息，但她们同样还会使我们想知道有多少创造灵感在还没有落到纸页或画布上之前就已被扼杀了呢？

> 我认为寻求正义的唯一方式就是依靠故事的力量。
> ——莱斯里·马蒙·希科，现代印第安人作家

早期的例外

在希腊和罗马社会里，女人的角色不是奴隶就是家庭主妇，其责任是维护文明生活“优雅的”艺术。这些艺术不包括在沉重的石头上雕刻雕像或者在公共大厦的正面雕刻艺术品。在古代雅典这个创造了艺术、文学和思想经典的文明中心，极少有女性可以接触到教育和艺术，或许只有少数几个高等娼妓除外。尽管一些女性以清谈为人所知，她们可能还写过诗作并记过日记，但她们没有一个人能出版自己的作品。

16世纪早期，一个名叫萨福的女性打破了传统，她成为一位为人所接受的诗人。萨福成立了有史以来第一所女校，她还是为人所知的最早的女作曲家，尽管其音乐作品已经失佚。

在中世纪的欧洲，一名女性获得教育或艺术训练的唯一方式通常是进入教会或足够幸运地生在王室，学习刺绣、织锦编织、舞蹈、歌唱、乐器（如琉特琴）。

同一时期，亚洲妇女的境况也大体相同。这里，男性在传统艺术中也占据主导地位，不过却有十分鲜明的例外。在中世纪的日本，许多贵族妇女在文学领域成就卓著，其中包括诗人小野小町、作家清少纳言，以及最重要的，《源氏物语》的作者紫式部，许多学者都认为该作品是世界上第一部小说。这三个女性以及没有她们著名的同时代人代表了在18世纪和19世纪（欧洲和美洲有大量女性开始从事写作的时代）之前文学史上女性文学的大繁荣。然而，日本女性，正如世界上其他国家的女性一样，在她们所生活的男权社会里遇到了极大的创作障碍，正如下面这首由太田垣莲月（1791—1875）所作的诗所表明的，在某些情况下，她们能够把这些障碍变成艺术：

> 酒馆里没有我的位置。
> 可我却感到舒慰

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在朦胧的月光下

在绽放的樱花间

入睡。[13]

女性在艺术领域里的发展机会直到人们所称的"启蒙主义"(约1650—1777)时期才开始得到改善。如果说在这一时期的欧洲女性的机会有限,那么在欧洲的海外殖民地,她们的机会一般而言则更少。上文一笔带过的特奥多拉·吉尼斯为了成为一名作曲家在殖民地古巴克服了巨大障碍。她在16世纪晚期生为奴隶,倘若不是因为一个偶然的机会人们发现到她的音乐天赋,她会继续为奴。虽然缺乏正规的音乐训练,但她还是自学了许多乐器以及如何进行歌曲创作。她和她的妹妹,同样是一名未受过训练的天才音乐家,都获得了自由身并获准与两个西班牙男性音乐家在古巴圣地亚哥大教堂同台演出。因为可以在礼拜仪式上更灵活地发挥,吉尼斯开始使用我们现在常将其与拉丁风格联系起来的切分节奏创作宗教音乐。在自己的祖国,她被视为现代古巴打击乐的创始人。

追求平等

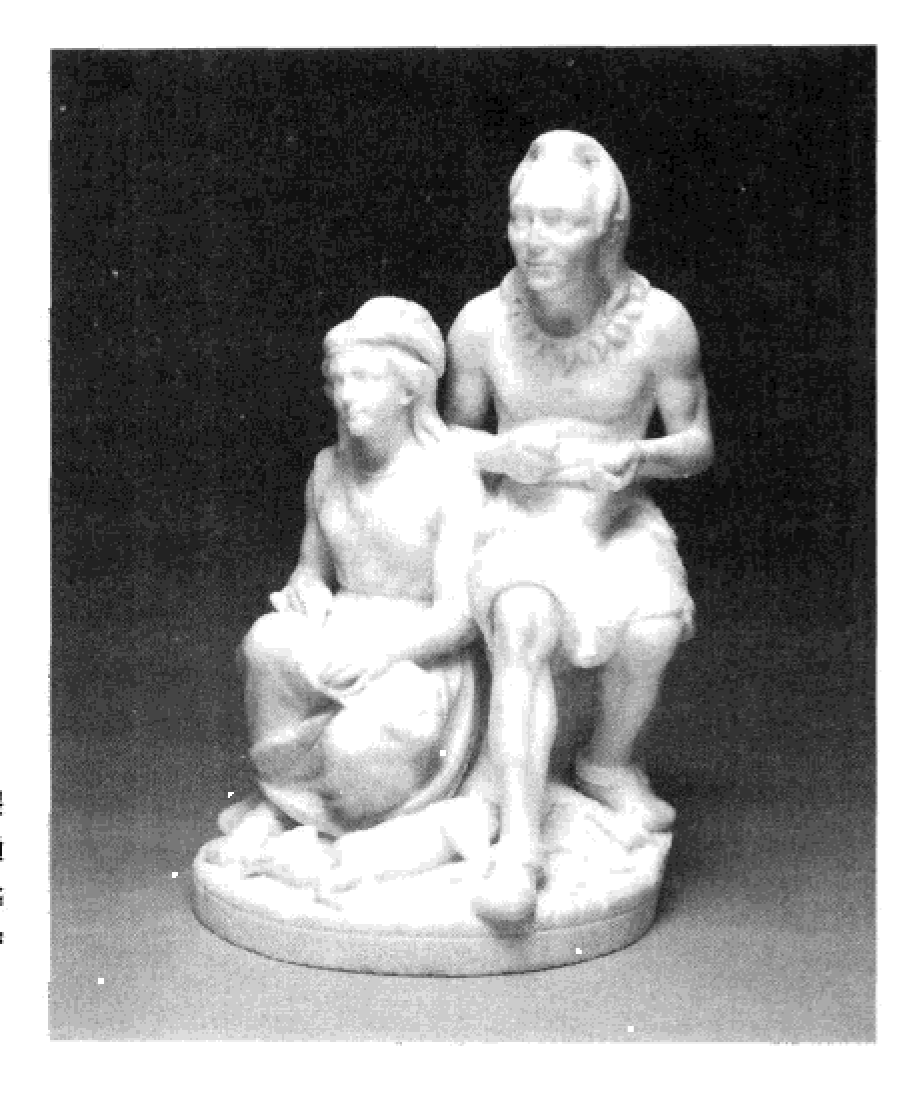
在一篇重要论文《为什么没有伟大的女艺术家》中,艺术史家琳达·诺克林指出女性名字在艺术史课程上出现之少的原因与荷尔蒙没有任何关系(人们过去常常这样认为),其最根本的原因在于社会制度和风俗习惯。阻碍女性艺术家出现的首要制度原因是一种有局限性的教育制度,而首要的习俗原因是女性的传统角色——料理家务。

在19世纪,女性不能旁观男女裸体模特。由于她们无权学习解剖学基本原理,无权进入艺术工作室,因此无权得到老师的指导,而这是大多数艺术家走向成熟的必由之路。在文学领域,女性则更为成功,出现了一些著名的小说家——譬如勃朗特姐妹、乔治·艾略特和乔治·桑(他们都是用男人名字发表作品的),及诗人——譬如伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁和(早前讨论过的)爱米莉·狄金森。然而,在视觉艺术领域,女性最多只能获准画画漂亮的鲜花和水果的水彩画;或者,在音乐领域,她们还可以弹弹竖琴或钢琴来款待赴宴的客人。

然而,最近才被发掘出来的艺术家艾德莫妮亚·刘易斯却是一个有趣的例外。刘易斯生于1844年(死亡日期不详)。有一段时间,在男性主宰的艺术领域里,刘易斯成功地克服了自己所面临的双重障碍:既是黑人又是女性。也许由于她的少数民族身份及其坚定的生存和成功意志,刘易斯才能不仅回避传统女性的"教养"教育,而且还在奥柏林学院学习绘画和素描。她遇到许多困难,被迫中途辍学,移居到波士顿。在这里,在雕塑这个她相信自己命中注定所要从事的领域里,她决心扬名。

她最初的努力——内战英雄罗伯特·古尔德·肖的半身像可谓小有轰动。许多赚

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



一个美洲印第安武士向他的女儿展示一种基本的生存技巧。艺术家通过使用与当下的社会现实相距遥远的题材来掩饰她所意欲表现的反种族主义主题。艾德莫妮亚·刘易斯，《制箭者》（雕塑），1872

钱的委托项目接踵而来，不久她就赚到了足够的钱去追寻其他美国艺术家的足迹：成为一名侨民，到欧洲定居。一段时期，刘易斯在罗马的工作室对于许多富有的美国资助人来说是一个时髦的场所，他们委托她为自己和家人创作半身像。

由于为赚钱创作半身像或是画肖像画的艺术家很少能够得到批评界的尊重，因此刘易斯怀有一股强烈的冲动希望用自己的艺术来关注受压迫的少数群体。在她的作品《海华沙的婚姻》中，她对印第安人产生了强烈的认同感。在《夏甲》中，她对这个女人产生了强烈的认同。夏甲在亚伯拉罕的妻子莎拉被确认不能生育之后，为他生下了他的第一个孩子以实玛利，可当莎拉生下以撒之后，夏甲和她的儿子就被赶出家门。刘易斯远远地走在了自己时代的前面，她用自己的艺术开创了描写美国黑人的苦难的先河——尽管为了赢得社会认可，她不得不掩饰自己的主题。

对女性艺术家身份的迟来的认可同样发生在墨西哥艺术家弗里达·卡洛（1907—1954）身上。她早期展览的通告上总会写明作品的作者是"弗里达·卡洛（迭戈·里维拉夫人）"。相比之下，麦克斯·厄恩斯特（佩吉·古根海姆的丈夫）却不会作类似的声明。在另一桩婚姻里，（第五章将作讨论）乔治亚·奥基弗和阿尔弗雷德·史蒂格利茨的婚姻，对妻子的认可也是姗姗来迟，因为她的丈夫坚持认为自己的创作（摄影）一定要放在首位。他们有许多个夏季都是在自己家的度假别墅度过的，奥基弗希望在这里自己可以有时间画画，可史蒂格利茨却告诉她，她必须为自己丈夫的来访亲友扮演好女

他们认为我是一个超现实主义者，但我不是。我从不画梦境，我画的是我自己的真实世界。
——弗里达·卡洛

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



迭戈·里维拉夫人明白如果她不使用自己丈夫的名字，她就不能办展览。倘若她没有嫁给一个名人，怎么办？弗里达·卡洛，《在墨西哥和美国边境线上的自画像》，1932

主人的角色。

阿尔玛·辛德勒·马勒（1879—1964）是一个非同寻常的个案，她表明女性在两个沉重负担下的挣扎：作为作曲家所具有的才华横溢的天赋以及作为一个呵护者的母性形象所具有的出色才能，这种才能使得那些缺乏安全感的艺术家常常为她所吸引。在后一个角色中，即便没有别的理由，阿尔玛付出的努力也足以使她在任何艺术研究中占有自己的一席之地。

当阿尔玛只有17岁时，她爱上了一个比她大20岁的艺术家，并与他订婚，尽管他“忘了”告诉她自己是一个厌倦太太的有妇之夫。对音乐的激情使阿尔玛无所畏惧，在这一激情的驱使下，她激励自己的同学，20世纪的巨擘之一阿诺尔德·勋伯格去创作他在自己内心中听到的音乐，虽然观众对此没有马上接受。继而，他的一个学生阿尔班·伯尔格也成了阿尔玛的亲密朋友，事实上他们的关系极为密切，因此他还把自己的歌剧《沃切克》（自问世以来一直被誉为一部杰作）献给了她。

随后，她爱上了另一位现代音乐巨擘古斯塔夫·马勒（1860—1911），并很快与他成婚。她期望他们可以在事业上彼此扶助，但马勒却另有打算。他不久便要求她放弃作曲，把他的音乐当做她生活的唯一目的，就像人们期待一个妻子该做的那样。现在，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

他成了一个受人赏识的天才，他可以不理会任何人，只需对他的祖国奥地利的皇帝（还有上帝，他把自己的最后一部交响曲献给了上帝）负责。凑巧的是，马勒也恰好比阿尔玛大20岁，对她既担当着丈夫也担当着父亲的角色。

马勒用他主宰维也纳歌剧院命运的专制作风告诉他的妻子，她必须照管好孩子，用美食佳肴营造一个安定的家；有空的时候，帮他誊写手稿。有一刻，她在绝望中写道：

> 我意识到这个不得不在公开场合里开屏的孔雀希望在家里放松。毕竟，这是所有女人的命运。但绝不是我的命运！[14]

然而，她的反抗只是一阵阵的。她也能意识到："我常常感到自己的翅膀被剪断了。同他（马勒）的无限财富相比，我多么频繁地感到自己拥有的东西有多么微不足道。"[15]

也许是感到了些微的内疚。一天下午，当马勒与西格蒙德·弗洛伊德在一起时，便把妻子的问题告诉了他。回家之后，他开始弹几首她的歌曲，最后他大声地向她嚷道："你瞧我都做了什么呀？这些歌很好听，你一定要继续写下去。它们应该马上发表。"[16]

不幸的是，古斯塔夫·马勒没能兑现他承诺的对妻子的帮助就去世了，阿尔玛活到了84岁的高龄。在她生命结束之际，她感到欣喜："上帝让我在我们时代的天才创作的作品还未完成之前就能欣赏到它们。"[17]毋庸置疑，她最终感到非常满足，认识到自己是一个滋养天才的人。但就她的情况以及许多其他女性所遭遇到的境况而言，人们赋予她们的只是死后之名。

在学完本章之后，你不应该有这样的印象：艺术家在让人们理解和接受他们作品时总会遇到困难。相反，你应该记住在人文学的领地之内，争议天然存在。艺术家——真正的艺术家——通常都会拒绝在狭隘的束缚之下进行创作。诚然，有许多艺术家确实更愿意人们热情地接受他们在传统形式之内创作的优秀作品；优秀作品永远不应该受到轻视。事实上，相较于制作优美而熟悉的作品而言，陌生作品的影响力最终可能没有那么大，但问题的关键是，在接近一件艺术品时，比如绘画、雕塑、音乐或小说，我们不应该先入为主地断定什么东西可以接受。我们这里所挑选的范例一般而言都经受住了时间的考验。

可是，如果艺术家或作家知道一件因为受到舆论的苛评而被拒绝的作品最终得到了它所应得的公正评价，他们可能会感到些许欣慰。想一想《白鲸》同时代的许多读者，他们因为读到对该书负面的评论便决定不去打开它的封面：这些人虽在这个世界上走过但却没能看到《白鲸》现在已经名垂青史的开场白"叫我以实玛利吧"。想一想那些可能坐在音乐厅里的音乐爱好者，他们可能为阿尔玛·马勒创作的优美动听的歌曲而感动得热泪盈眶。

这个问题很复杂。我们不应当认为默默无闻或备受争议永远是出类拔萃的保证。有时，争议的双方都可以为自己的决定做出合理的辩护。譬如，在盐湖城举办的2002年冬季奥运会上，当俄罗斯选手被授予花样滑冰双人滑冠军之后，人们议论纷纷，因为

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

这两个选手在做出一个复杂的动作之后，没能顺利地恢复平衡。他们的主要竞争对手是一对加拿大选手，这对选手的动作没有一丝差错，而且还博得了观众热情的喝彩。最后的结果是：俄罗斯选手5票，加拿大选手4票。一张决定性的或"摇摆的"选票来自一名法国评委。于是，马上有传言说法国评委因为迫于强权派的压力才给俄罗斯选手打了最高分，她甚至还承认有人试图"收买"她的选票，但她最终还是听从了良知的指引。随后，报纸、电视，还有广播谈话节目都出现了谴责法国评委和冠军选手的猛烈声浪。法国评委被暂时停职，她的一票被取消，官方宣布该项目比赛的结果为平局，金牌由俄罗斯和加拿大选手共同获得。

不过，有记者却指出即便公众和媒体都表示反对，即便那张"摇摆"选票无效，两组选手的得票数也是一样的。那些投票给俄罗斯选手的评委是不是也不称职？这位记者接着说道：俄罗斯选手的动作要比对方的动作更为复杂，因此对于选手来讲，挑战也就更大。这里的关键是，审美判断可以是相当主观的，争议的存在让我们有更多的理由去努力创造。

没有人会有时间把所有的事情都做完，但是，我们不要把"听说它非常糟糕"或"大家都说它非常棒"当做一个主要因素来决定自己该看或该读什么东西。我们不要说："这个展览展出的许多雕塑都是以前的。你知道，我一点也不喜欢那种东西。"我们不要排斥一部影片，仅仅因为这部影片说的是外语，我们必须看字幕。我们不要在读了一篇有关某一争议的报道之后，在没有亲自了解问题的情况下就选择了自己的立场。

在本书的第一章中，我们鼓励你要坚持表达自我，坚持你自己的创造性。如果你希望实践使人成为人的艺术，难道你不希望人们给你一个公正的申辩机会吗？

思　考

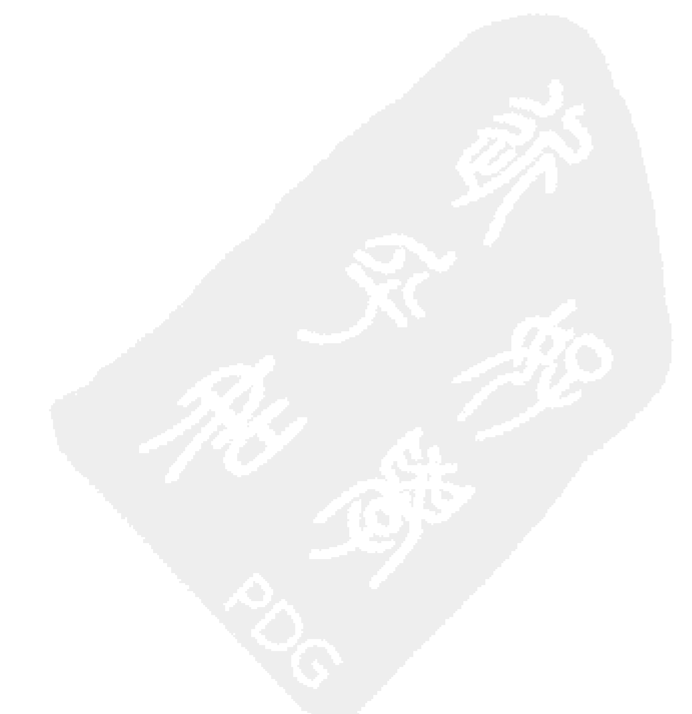
1. 谈谈影响了你以前对于性别角色或种族特征以及社会等级的看法的一本书、一部电影、一幅连环漫画或是一个电视节目。如果你对这些作品的认知没有受到先前的模式化成见的影响，说明你是怎样避免这种影响的？
2. 父母因为淫秽制品腐蚀他们的孩子而起诉因特网。最高法院复查了此案。倘若你拥有决定性的一张选票，你的选择是什么？这也就是说，在保护言论自由的第一修正案与大众传媒的道德责任之间的冲突中，你的立场是什么？
3. 倘若有个博物馆展出了那幅用大象粪创作的圣母玛利亚作品（彩图5），你是会投票赞成还是反对为该博物馆提供资助？试说明理由。
4. 应该有什么东西被禁止吗？如果是，应该对谁禁止，由谁来禁止？如果否，试说明绝对言论自由的合理性。
5. 赫尔曼·梅尔维尔和文森特·凡·高都是天才，可他们生前从未能知道自己的作品在人文学中会跻身杰作之列。只要它们现在已经获此殊荣，还有关系吗？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

6. 讨论一下你在本章中所了解到的以前所不了解的问题、你觉得饶有兴致的问题，并说明该问题为什么会让你感兴趣。
7. 两人一组：一个人在奥斯卡·王尔德的案件中扮演检察官，另一个人扮演辩护律师。每个人准备并宣读一份陈述书，你在其中要面对的挑战是你要选择不同于你自己立场的一方。
8. 本章引证了几十年之前出台的电影制片法。目前的电影分级制度很可能基于当时的法规。你认为这个分级制度有用吗？很愚蠢吗？是不能为人接受的道德审查的体现？还是一种需要巩固的制度？
9. 为什么本教材把模式化成见视为一种压迫的形式？
10. 有个人在与一家饭店正门毗连的一面墙上画了一幅壁画，表现的是一群赤身裸体的人正在吸食大麻淫乐狂欢。警察在过路人的强烈抗议之下逮捕了作者，尽管饭店的老板对此不置可否。画家辩称说这幅画是一件艺术作品，警方称公众有权拥有一个体面的街区环境。你认为他们的这种立场正当吗？这幅画是一件艺术品，还是对私人财产的玷污，有什么关系吗？
11. 本章章首页的照片是爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯，他的《尤利西斯》(1922)一书曾因为秽淫猥亵而一度被禁止，现在，人们却认为该书可能是整个20世纪最伟大的小说。根据我们对乔伊斯的描述，试讨论该作品给小说创作方向带来的某一变革。
12.
   a. 你知道伊戈尔·斯特拉文斯基的音乐《春之祭》在那场灾难性的芭蕾舞首演之后，受到了一些评论家激烈的苛评，他们说它刺耳难听，令人费解。当时，极少有人认识到它会为现代音乐开辟了新的方向。不过，许多人现在仍然觉得它很难听。你觉得为什么会这样？你对这部作品是怎么看的？
   b. 詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》在很多方面都给现代小说带来了变革，其中包括意识流的写作手法。意识流是一种长篇幅的表现复杂的内心独白的文学写作技巧，譬如莫莉·布鲁姆的独白。这部小说遭到了人们激烈的反对，并被禁止多年，其中的主要原因是莫莉独白里赤裸裸的色情内容，并且，这份独白还出自一个女人之口。该书引发了一场诉讼，法官认定乔伊斯忠实地再现了人的意识如何会在那些互无关联、常常让人震惊的句子中持续的漫游涌动。莫莉的全部独白只有一句话，长达40多页。根据你所听到的情况，你是否认为乔伊斯在当时确实忠实地再现了意识经常所作的令人震惊的漫游？



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第二部分

人文学科

我感到一个真正活着的形式只能是一个自然结果，这结果来自于一个人在精神上对未知所做的探险中努力地创造活着的东西。在他的探险中，他的精神体验到了某种东西——但它却不了解那到底是什么——从这经验之中，一个人萌生出要使那未知成为已知的渴望。

乔治亚·奥基夫

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



捷克艺术家和雕塑家阿尔方斯·慕夏（Alphonse Mucha，1860—1939）为纪念19世纪法国作家朱利·米歇莱（Jules Michelet）创作的雕塑作品。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第四章

文　学



拒绝在该睡觉的时间上床，并且不愿意马上就独自一人留在小黑屋里的孩子常会一再提出要求说："那你得给我讲个故事。"于是父母便顺从地坐下来说："好吧，不过就讲一个，快把眼睛闭上。从前……"孩子们需要听故事，而父母也知道这一点。这是一种什么样的现象呢？或迟或早，孩子们也会开始给其他孩子讲故事，也许讲的是鬼怪和巫婆的故事，在万圣节吓得他们开心地挤作一团。也许，孩子们还会给自己的父母编故事："我确实做了作业，可小狗把它给叼走了。"父母和孩子都知道后面的话是瞎编的。在某个时候，我们所有人都会成为文学创作者。一些人成为职业创作者；一些人阅读并参与到他人的作品之中，分享他们的想象；一些人开始失去对文学的兴趣，当他们离开学校走上日常工作岗位之后，就把所有的一切抛到脑后。对于这些人，我们会热切地期望：重新找回你的想象力。你可能把它忘在了什么地方，可你并不会真的失去它。也许，你的想象力和你一时找不到的出生证明正在抽屉里藏着呢。

这一切是如何开始的？第一种文学是什么样的？有一种猜想认为，远在书写语言保存最早的文学创作之前，人们就已经感受到了文学创作的冲动。在视觉艺术中，洞穴壁画的历史可以追溯到有文字记载的历史开始以前的数千万年。利用（我们刚刚在抽屉里找到的）想象力，我们可以设想早时（很早）的先民会跳舞、有节奏地叫喊、用石头和木棍连续敲击。于是就出现了：音乐和舞蹈！不过，人们很难想象某种文学形式不是与这两种艺术一并诞生的。

让我们假定人们生来就是诗人和会讲故事的人，假定我们并没有充分的理由认为文学是某种可以藏在栅栏后面或锁在抽屉里面的东西。那么我们就来考察主要的文学种类或类型——诗歌、小说和短篇小说——的几个范例，看一看它们是如何演进的以

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

及它们可能满足了人的哪些需要。我们将在第七章讨论一种重要的文学类型——戏剧。

我们将要研究的一些作品是经典（classics），其含义是这些作品的生命比它们自己的时代延续得还要长，并且对现时代仍然有意义。一些作品赢得了被称为“杰作”的权利。一部杰作（masterpiece）是指一件作品在风格、技巧和反响上远远超越了其同时代的其他作品。举个例子，尽管在威廉·莎士比亚的时代，十四行诗是一种非常赚钱的流行诗歌形式，但是他的很多十四行诗作都比同时代人的作品在深度和技巧（对于格律和韵脚的处理）的复杂性方面要高出许多，莎士比亚对于字词的运用也精妙，其词汇量也许是古往今来的作家中最大的。我们的很多智慧都来源于他的诗作和戏剧作品里那些令人难忘的表述。

很多经典也是杰作，但它们未必总相契合。时间和环境会让一部经典具有经久的意义。一部杰作总是自成一体，在任何时代都会找到自己的仰慕者。有时，一部像赫尔曼·麦尔维尔的《白鲸》（1850）这样的作品要等到它问世以后很久才会为人接受。就麦尔维尔（1819—1891）而言，1924年，也即他过世33年后发表的一篇评论才使人们接受了他。

文学是让人成为人的艺术的一部分，然而文学也是一项产业。一些小说可以卖出好几百万册，从而让它的作者变得富有。有一些作家取得了巨大的成功，结果只要他们拿起电话，用几句话告诉出版商他们新的创意，后者就会在他们还没写出半个字儿之前，付给他们一笔巨款。有时，对于一位名作家的这种“昂贵”的信心也会适得其反，而一个完全不知名，但出版商却愿意在他身上一赌输赢的作家也会吸引公众。

想一想中学英语老师弗兰克·麦克特的情况。在闲暇，他会写孩提时代发生在爱尔兰的故事。麦克特远不是什么名流，他也不是那种自曝自己曾做过人所不齿的行为的作者，他只是很单纯、很诚实地写下了与不开心的母亲和不负责任的父亲在一起度过的极端贫困的生活。他的母亲有太多孩子要养活，而父亲却整天泡在酒馆里，不找工作养家糊口。麦克特的《安吉拉的骨灰》（1996）这本书可以深深地唤醒我们的同情心，它不是那种惯常的畅销书，然而它的真实却使它成为了一部文学作品。

《安吉拉的骨灰》触动了相当多的读者，竟至它变成了一种出版现象。在过去，抑或是现在，并不是每一本文学作品都会取得像《安吉拉的骨灰》这样的成功，但公众的认可不该成为唯一的标准。《安吉拉的骨灰》之所以吸引我们是因为作者的创作来源于这种炽热的需要：恰当地看待自己的生命，下决心发现自己是谁，以及自己的世界意味着什么。

本章将致力于介绍来自人类灵魂的古今文学，它们体现了人类经验的真实并鼓励我们了解自身，以及那些与我们共同分享奇妙的生命境况的他者。我们将会讨论到一些杰出的、有代表性的文学作品。在这些作品中，有些是知名作品，另一些虽没有那样有名，但它们仍有自己的价值。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

作为历史的文学

原始人不太可能会聚在一起，有意识地决定去创造文学。古代人做事的动机都来自于一个高于一切的需要：活下来。他们学会了如何搭建庇身之所、制造工具、猎取食物，他们发明了轮子。每一次当人类在这种需要的刺激之下偶然做出重大发明时，文明就会突飞猛进地向前发展。正如轮子的发明一样，语言的发明带来的就是“突飞猛进的发展”。然后人们发现了一种通过把语言书写下来而保存语言的办法。

在某个时候——我们还不知道确切的时间，我们只知道那是在千万年以前——人类一定感受到了构建身份、界定自己的需要。他们说：我们知道我们在一起，我们拥有那条源自于经过我们的努力而结成的共同纽带。想象一下假如你突然患上了健忘症，对自己的历史没有任何线索，你会有什么感觉。难道你不会一心想在时间和空间中确定自己的位置吗？

文学一代代地……传递着不可转换的、浓缩的体验。正是以这种方式，文学才变成了一个民族活生生的记忆。
——亚历山大·索尔仁尼琴

根本性的文学冲动：身份构建

在《愤怒的葡萄》开篇不久，一件小事表明了人们会把在死后留下有关自己的记录看得有多么重要。约翰·斯坦贝克（1902—1968）把20世纪30年代被剥夺了一切的俄克拉荷马农民向西迁移看做是人类社会发展的一个象征。这些农民想去加利福尼亚这个令人渴望的有充裕工作机会和繁荣的乐土。他们是被剥夺了根基和身份、受人鄙视的小人物，他们有一个共同的名字“俄基斯”（Okies）。① 当一家人在一大片果园前停下来找工作的时候，人们的问题总是“有多少人手可以摘水果？”而从来不是：“你叫什么名字？”

在这次充满艰辛的旅途上，裘德爷爷，这部小说里核心家庭的家长，死在了半路上，家人不得不把他葬在荒凉又没有名字的路边。他的孙子汤姆·乔德写下了一个简短的字条，并把它放到了尸体上。字条上以民间诗歌的单纯写道：

> 这个人叫威廉·詹姆斯·乔德，一个很老、很老的人，他死于中风。他的家人把他埋在这儿，因为他们没钱为他办丧事。他不是被人谋害的，只是一次中风，他就死了。[1]

让尸体无名无姓是无法想象的，如果汤姆爱好文学的话，他也许还会想再多说两句。

古代埃及法老在他们成年之后把大部分时间都花在了给自己设计巨大陵墓上，这些陵墓至今仍然存在。宏伟的金字塔不仅是对统治者，而且还是对哺育出他们的文化的肯定。通过艺术和建筑，埃及确立了自己过去和现在的身份。其他文化确认身份的

① 俄基斯，来自俄克拉荷马州的难民。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

途径是文学，常常是口头文学，在有些情况下，它们的努力可以上溯至千万年前。有一点似乎很明显，即文学冲动、身份确立和一种对于历史的需要最初都是同一种东西。

第一部史诗:《吉尔迦美什》

在文学依靠口头以及依靠——尽管很少——某种书写形式传播的时代里，史诗(epic)成为大部分早期社会文学遗产的一种类型。一部史诗是指一首详细讲述某个伟大英雄的行动和历险的长篇叙事诗，这个英雄代表的品质是力量、勇气、足智多谋，但他的为人未必符合道德规范。

《吉尔迦美什》(*Gilgamesh*)是迄今最古老的文学作品，这首史诗讲述一个暴君的故事。在大约4000年以前，这个暴君生活在现在的伊拉克。这部史诗的手写稿是在公元前7世纪被人发现的。它讲述的是那些"从前……"的事件，其创作地点可能是在美索不达米亚，创作时间大抵与它所讲述的故事相当。虽然人们不能准确地知道这部作品是怎么到达亚述图书馆的，但是它很可能是诗人的一个最初的尝试：把他自己及其人民与一个重大事件联系在一起。

这个事件是在暴君吉尔迦美什和安奇度之间展开的一次非同寻常的摔跤比赛。安奇度拥有超人的力量，神创造他的目的就是为了把老百姓从吉尔迦美什的暴政之下解放出来。安奇度还意味着吉尔迦美什的另一个自我，一个更具人性的人。比赛的结果不相上下，这也许表明攻击性和友善对于人类生存来说都是必要的。

然而，吉尔迦美什却是一个神无法驾驭的胜利者，他的故事阐明了在早期文学中一种与英雄认同的需要——不管英雄的基本品质如何。很多早期英雄之所以出名，是因为他们在战斗中的英勇，而不是因为他们的道德品质。

在这一点上，亚瑟王却是一个鲜明的例外，尽管他愿意与那个背叛他的朋友兰斯洛特战斗到死。另一个例外是我们下面将要讨论到的史诗《伊利昂纪》中的英雄赫克托耳。《伊利昂纪》的创作目的似乎是为了给听众讲述一份历史。它确实做到了这点，但与此同时，它也颂扬了一个敌人的荣耀和品德。

另一部早期史诗：荷马的《伊利昂纪》

《伊利昂纪》不仅是早期文学的优秀典范，而且还是人类文化的瑰宝。传统上，荷马一直被视为这首诗的作者。他可能生活在公元前1200年到公元前850年之间的任何一段时间里。在很长时间里，古典学术研究倾向于认为这首诗的创作历时数世纪之久，因此不可能是一个人写成的。对于非常古老的作品，给它们指派作者是一件很危险的事。可是，话又说回来，"如果不是这个荷马写的，它也许是另外一个名叫荷马的人写的"——他们如是说。据传，他可能是一个瞎子。除此以外，我们不知道任何有关他的确切资料。

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

不管怎样，更为晚近的学术研究表明这首诗相当完整统一，因此肯定是一个天才独自完成的作品。

《伊利昂纪》是一次颇有抱负的尝试，它要赋予希腊民族一种文化史，一种绵延感。一些彼此有联系但又经常卷入战事的部落最终在希腊半岛及其附近的岛屿（还有一些在今土耳其沿岸）定居下来。这首诗的创作时间可能是在这些部落统一之后的大约一个世纪（左右）。你会看到一个由如此众多不同背景的人们所组成的国家为什么拥有一个明确而独特的历史；否则，遗产从何说起？

《伊利昂纪》与《吉尔迦美什》不同，后者的核心是英雄个人的业绩，人们可能对《吉尔迦美什》予以认同，但它忽略了集体的历史；而《伊利昂纪》首先描绘了那些酝酿着希腊与特洛伊开战的事件，然后才讲到这场历时十年之久的战争。就荷马所知，特洛伊的名字是伊利昂，而这也就是这首诗的名字之所由来，它的意思是“伊利昂之歌”。

为什么是一首歌？答案可能是：如果这首诗能唱颂出来，就会更便于讲述者记忆。我们大多数人之所以能够记住字母表，是因为给它配上了简单的旋律，而且更有便于记忆的韵脚。

就很多早期文学而言，我们应该记住的一个最重要问题是书写语言的缺乏。一名吟游诗人——即以吟诵史诗为业的人——成为受雇于强权统治者及其朝廷，讲述其“历史”的职业工作者，并为此而获取报酬。因此，历史讲述的必然是先辈统治者们的业绩，他们同时也是英勇的斗士。两千多年来，普通人不会以任何一种重要的方式进入到文学作品的景观之中。荷马不仅仅把他的听众同令人骄傲的统治者们的历史联系起来，而且他还把那些统治者同众神本身联系起来。尽管与特洛伊开战是希腊扩张和统一的一部分，但荷马却把它讲得好像是由奥林匹斯山上的几个女神之间的矛盾而引发的。

三个女神都说自己最漂亮：智慧女神雅典娜，爱神阿佛罗狄忒，还有赫拉这个众神的皇后，宇宙力量的化身——宙斯的妻子。她们问特洛伊王子帕里斯，让他决定谁最美，然后送给胜出的人一个金苹果。三个女神都在私下里同他见了面对他行贿：雅典娜应许他战争中的荣耀；赫拉答应给他金钱和权利；阿佛罗狄忒则允诺给他世界上最美的女人做妻子。帕里斯不能抗拒阿佛罗狄忒的礼物，于是就把金苹果送给她，结果激怒了其他两个女神。

然而不幸的是，最美的女人结果却嫁给了另一个人——希腊人墨涅拉俄斯。不过，那时的神明法力无边。阿佛罗狄忒让海伦爱上了帕里斯，同他一起私奔到特洛伊。墨涅拉俄斯及其兄弟阿伽门农带领希腊军队追讨这对奸夫淫妇，特洛伊战争由此展开。在荷马之前，这个神话和其他神话已经流传很久，正如在大多数文化里一样，希腊的神话和历史之间也没有什么分别。

希腊神话和历史均表明，希腊人很难打败特洛伊人，正如这场持续十年之久的战争所告诉我们的那样，困难的原因之一在于希腊军中武艺最强的阿客琉斯与阿伽门农有矛盾。盛怒之下，阿客琉斯拒绝继续参战。他的退出使得战局更有利于特洛伊。早期

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



希腊人喜欢在平常的家用器皿上，比如说在这只杯子上，根据希腊神话绘制精美的图案。

的希腊听众在第一次听到这个故事时，会感到牵肠挂肚，因为他们想知道自己的祖先是如何设法取得胜利的。

一般的说法是，希腊人献给特洛伊一匹巨大的木马作为求和的礼物，但在木马腹内却藏有希腊士兵。夜半之际，他们从木马中爬出，屠杀平民和他们所能找到的每一个特洛伊王子。历史学家认为木马计的故事只是一个神话，不过在公元前12世纪，这场战争本身确实发生过。

如果《伊利昂纪》的目的确实是戏剧性地重述一次伟大的军事胜利，那么荷马就会面临一个巨大的问题即：关于这场战争，他确知的东西有多少？考古挖掘表明特洛伊是一座相当富庶的城市，而且也从未进攻过希腊。有理论认为希腊为了霸占特洛伊的无价之宝而毁灭了这座城市。赠送巨大木马礼物的可能性似乎很大，就我们所知，类似的事情可能发生过。然而，假如荷马了解这个神话/故事，他会希望在自己的史诗中讲述它吗？这件事在希腊历史上不会是一件光彩的事。只是在很久以后，这个故事才成为一部伟大文学作品的素材，这部作品就是维吉尔（公元前70一前19）所作的罗马史诗《埃涅阿斯纪》。这部史诗把罗马的建立归功于埃涅阿斯，一个设法逃脱了杀戮的特洛伊王子。一个罗马作家巴不得把希腊人描写成是狡猾而不诚实的人。如果罗马帝国确实发源于特洛伊，而特洛伊又真的被征服过，那么正是在作为历史的文学精神中，我们才能看到希腊人对特洛伊的征服是一次不光彩的征服。

荷马也许同样认为希腊的胜利决非英勇，或者它绝非是对希腊人的赞誉，但这并不等于说希腊人就成了懦夫。阿客琉斯已然成为一个伟大的英雄，他的骁勇善战在这首诗中有充分的表现。希腊军队的涣散（或许这使得木马计成为必然）源于阿客琉斯憎恨阿伽门农提出的不公平要求。荷马把阿客琉斯刻画成一个威勇但却刚愎自用的人。但对于听众而言，这种特征本身不会使他的英勇逊色半分。史诗中的人物，正如我们所看到的，与其说更有德行，不如说他们更勇敢（吉尔迦美什几乎算不上人之楷模）。假如希腊人凭自己的本事在战场上打败了特洛伊，那么《伊利昂纪》可能就是意在荣耀一个民族历史的文学作品的最好典型，而荷马的意图可能也确实如此。可与此相反，《伊利昂纪》却变成了失败者的悲剧。

赫克托耳是一个王子，而且还是特洛伊最重要的保卫者。诗中对他的处理寄予了很大的同情，因此他死在阿客琉斯的手下就变成了这部史诗的真正高潮。阿客琉斯把

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

这位勇士的尸体拴在了自己的战车上，然后下流可耻地拖着赫克托耳的尸体绕城示众。《伊利昂纪》虽然植根于希腊，但在本质上却是关于一个毁灭的英雄，一个非希腊人的英雄的悲剧诗作！维吉尔的《埃涅阿斯纪》是一个体现了民族主义精神的诗作。而《伊利昂纪》却不是。

维吉尔把埃涅阿斯刻画成一个完美的英雄：强壮、果敢，又有才智。特洛伊之所以沦陷，乃是因为埃涅阿斯的命运是要建立一座远比特洛伊更伟大的城市。可是，尽管《埃涅阿斯纪》也像一般史诗一样激动人心、令人叫好，然而正是《伊利昂纪》这部书写人性的戏剧才能更吸引读者。

诚然，《伊利昂纪》可能历经了几个世纪才演变成一首为人铭记的诗歌，一代代为不知名氏的吟游诗人所吟诵。它可能是逐渐演化成一部悲剧史诗的。毕竟，希腊人发展了戏剧艺术，而且他们的戏剧从最开始就具有悲剧性，这意味着作为一个民族，他们喜欢为讲述高贵人物的毁灭故事所感染。在戏剧中，正如我们在第八章中将要看到的，英雄的毁灭源自于某一致命缺点，尽管他在其他的方面都很出色。我们今天所看到的《伊利昂纪》预示着希腊悲剧时代的来临。

赫克托耳是否也有一种悲剧性的缺陷？在某种意义上，是的。荷马把他描绘成一个勇敢的战士，常常做出超出别人期望的事，因为像所有的勇士一样，赫克托耳希望他能够完成英勇的伟大功绩而被人铭记。无可否认，英雄之为英雄就在于他以勇敢而闻名的抱负，但这种抱负同样也是一个致命的弱点，因为它源于驱使人类追求伟大的那种自负。自负将成为希腊悲剧，事实上是后来许多悲剧的重要主题。也许可以说，《伊利昂纪》是西方世界文学的第一部重要作品，这不仅仅是因为它那飞腾的诗意，还因为它的主要角色，尤其是赫克托耳这一角色所具有的复杂性。

在这个意义上，“复杂性”说明了是什么特质才使得某些文学角色可以脱颖而出。“复杂性”与演员们通常使用的一个术语非常相近：极端性，或者说在我们天性中存在的极端特征。演员们常常会用这一术语界定自己所要扮演的角色的特征。在表演一个角色时，演员们开始会确定剧作家刻画的这个人物的主要特征（譬如，他是一个好嫉妒的丈夫；她是一个忠贞的妻子），接下来他们就会试图找出这些特征的反面（他如此热爱自己的妻子，因而不想失去她；她尽管忠诚于丈夫，但非常讨厌他的嫉妒心，在私下里还会希望自己能有一次风流韵事）。伟大的作家总是知道人从来都不会非此即彼。如果角色被赋予某些固定的特征，而不具有我们所有人共有的矛盾天性，其结果就会是人物的夸张、单薄。

像所有的悲剧英雄一样，赫克托耳也有一个盲点。在与自己的主要敌人阿客琉斯展开致命的战斗之前，他好几次得到警告说他几乎肯定会死。他的妻子安德罗玛克恳求他不要离开她和他们的儿子。安德罗玛克自己的父亲和七个兄弟在先前的战斗中均被阿客琉斯所杀，她告诉赫克托耳：他没有办法战胜这个一定是受到了众神垂顾的勇士。可是，赫克托耳一意孤行。他心里知道他，只有他才有打败阿客琉斯的力量和勇气：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

回家去，管好你自己的事儿，纺纱织布，还要管好家里的佣人，别让他们没事儿闲待着。至于说战争嘛，这是男人，是所有生在伊利昂的男人们该操心的事儿——最主要还是我该操心的事儿。[2]

“最主要还是我该操心的事儿。”这不仅是勇气，而且还是自负，这就是赫克托耳性格中的极端性，也是荷马对他的人性化处理。像那么多认识不到别人可能会比他们更有能力完成一项艰巨任务的人一样，赫克托耳料定他是唯一可以拯救特洛伊的人。这种对自己的极端自信致使赫克托耳以一种鲁莽的放纵态度向巨大的困境开战——致使他失败，也使他的城市陷于失守。

创造出像赫克托耳这样的伟大悲剧人物就等于创造一种具有讽刺意味的矛盾。导致赫克托耳（和特洛伊）毁灭的正是他的勇敢，但勇敢也是人类伟大的源泉。这几乎是在说伟大是悲剧性的（To be great is to be tragic）。荷马在好几千年以前就发现到了这一点吗？在创作《伊利昂纪》时，荷马忘记了自己在讲述希腊的一次重要胜利，这是不是因为他为某种更高贵、更光荣的东西所吸引？这种东西即是他意识到人在最辉煌的时刻里总会做自己力所不及之事，人将永远也不会完成他们给自己定下的目标；可不论如何，又必须为之努力，虽然结果一定是失败。如果这是一个存在的真理，那么问题就变成：相对于在束缚中求生存、赢得琐碎的成功来说，一个人是否更应该追求卓越，尽管他终会失败。伟大的文学作品常常会激发无法给出答案的大问题。

当权力使一个人关注的范围变得狭隘之时，诗却会提醒他注意自己丰富而又纷繁的体验。
——约翰·肯尼迪

概括而言，《伊利昂纪》应得到第一部西方世界文学杰作的荣誉，原因有几个。其一，不管诗人最初的动机如何，他超越了严格意义上的民族主义。与其说他的动机是要在听众身上激发出对于国家的爱，让人们确切地了解自己国家辉煌的历史，不如说诗人远更关心人的行为动机、人们如何相互影响及其后果。荷马生来就是一个伟大的悲剧作家，尽管在他的时代，戏剧还不曾存在。

其二，诗人为很多伟大的文学作品确立了一个基本原则：真实生活不是善恶之间的一种简单冲突。倘若赫克托耳是《伊利昂纪》中的英雄，那么阿客琉斯也不是一个坏人。这部史诗的副标题是“阿客琉斯的愤怒”。阿客琉斯不想交还一名囚犯，因此与阿伽门农结怨。实际上，他对阿伽门农的愤怒是情节进展的驱动力。荷马作为一个历史学家不加任何判断地按照他所了解到的情况讲述了阿客琉斯的愤怒。倘若说作者对这个希腊勇士的同情不及赫克托耳，那么他同样准确地看到了阿客琉斯的力量和勇气，以及他在希腊历史上的地位。

然而使《伊利昂纪》不仅成为一部伟大的民间史诗、而且还是一部伟大悲剧的元素却在于赫克托耳的内心冲突：他对荣誉的渴望以及他因为深爱自己的妻子而体谅到的她的苦衷，敏感于她那热切的恳求。作为一个读者，你会发现很多杰作的效果产生于角色内部，而不是角色之间的矛盾。

俄国剧作家安东·契诃夫（1860—1904）认为罪恶并非从人而来，而是遍布人的周

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

身。赫克托耳的自负让他卷入一场恶斗。在这场恶斗中，不仅是他自己，还有许多人都为此丧生。也许，阿客琉斯拒绝参战乃是希腊人为了赢取一个更为光荣的胜利所付出的代价。这两个人都相信他们的事业是正义的。我们不能说他们任何一人是邪恶的，可是他们的行动却带来了灾难性的后果，而这也正是悲剧所在。像荷马这样的大作家知道，这正是人性的悲剧所在。

假如荷马生活在现代世界里，谁会晓得他会如何回应现今的战斗、叛乱、封锁、领土纷争、移民政策以及死刑这些冲突呢？要回答这些大问题是很困难的。不管是过去还是现在，伟大的文学作品总让我们有所感受、有所思考，而且不可避免地还会让我们有所改变。

诗　歌

《伊利昂纪》是叙事体诗歌，它用富有节奏性的语言讲述故事。叙事可能是人类艺术的一种初始形式。这有几种可能性。其一，吟游诗人用歌的形式颂扬（据传）历史事件，而富于节奏、有时又会押韵的诗句便于他们记忆；其二，吟游诗人也会歌颂当代事件。可以肯定的是，他们为了观众会对这些事件加以夸张和润饰；其三，其他人记住了这些小歌（“newspaper ”songs），因为它们有便于记诵的节奏和韵律，然后这些人又会为另外一批听众表演。其四，吟游诗人成为通过表演而获取酬劳的职业人士，人们期望他们可以用富有启发性的语言讲述高尚的故事。到了公元前1世纪维吉尔的时代，诗人开始接受高级训练，并成为社会中受人尊重的成员；他们使用的书面语言继承了高于“日常”的语言，即散文的传统。

抒情诗

罗马人从希腊人那里同样还继承了培育文明艺术的渴望，这些艺术包括快乐地追求精美的食物、酒类、矿泉浴、按摩以及一切形式的性爱表达方法。文明化的快乐同样还包括历史著作以及既有英雄气概又具抒情色彩的诗歌。

希腊和罗马诗歌包括历史著作，如史诗，以及远更简短的抒发个人感情的诗作。这些诗作通常是在里尔琴（lyre）的伴奏下唱出的，里尔琴是一种类似竖琴的早期弦乐乐器，这些短诗现在被称为**抒情诗**（lyrical poetry）。从“lyre ”一词派生出“lyrics ”，意思是唱出来的作品。“lyrical ”一词通常可以宽泛地指称表达优美通常又富有节奏的一首诗、一句话或一个短语。

一些最早的抒情诗是希腊诗人萨福创作的，她是最为知名的能够深刻抒发个人情感的诗人之一，她甚至还会在向神灵祈祷时直呼自己的名字。有人听过萨福用里尔琴

当可爱的月亮把它最饱满的月光洒向大地的时候，那些围绕着它的星星们便掩藏起自己的光辉。

——萨福

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

为自己伴奏，她可能还为自己的诗歌作过配乐。萨福还使用过我们知道在当时已经存在的律音，尽管它们现在已经失传。

萨福最喜欢的主题包括恋爱中的快乐和悲伤。事实上，她将文学中最为永恒的主题之一引进文学：单恋——正如我们将看到的，它在文艺复兴时期风靡一时；事实上，在当代流行歌曲中仍然能够找到这一主题。

《阿佛罗狄忒颂歌》是萨福最为著名的诗作之一。在诗中，她恳求爱神怜悯她，不要让她在充满挫折的浪漫痛苦中饱受煎熬：

稍后，神圣的您啊
从不朽的嘴角和眼神里绽放
灿烂的欢笑　垂问我
是什么让我痛苦——为什么从碧落中
我要把你唤出？
是什么让我的心儿如此狂乱？
笑问我——对我说："我的萨福，
"是谁让你蒙受屈辱？告诉我是谁
"拒绝了你，徒劳地叹息。
"无论是谁，逃逸而去的必将追随；
"拒绝礼物的人，必将更多的礼物带给你；
"现在厌恶你的人必将深深疯狂地爱上你——
"是的，不过你不会愿意。"[3]

后来的作家进一步发展了这一主题，但萨福作为其先驱将永远为人铭记。

抒情诗在罗马也获得了繁荣；爱情再一次成为首要的主题。罗马的很多抒情诗写得都相当矫揉造作：职业诗人所了解的能够取悦大众的夸张言辞。这里，单恋的主题通常是从男性的角度表达的，比如下面这首由短命诗人卡图卢斯（公元前84—前54）所作的诗，它是诗人为一个名叫莱斯比亚的女性创作的众多诗作中的一首：

对还是错

永远不会有人能够说清，
莱斯比亚！我有多么爱她。
全世界永远不会有
忠贞如我一样真纯。
倘若它不再永续
但愿如此！错就在你。
我永远不会再对你

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

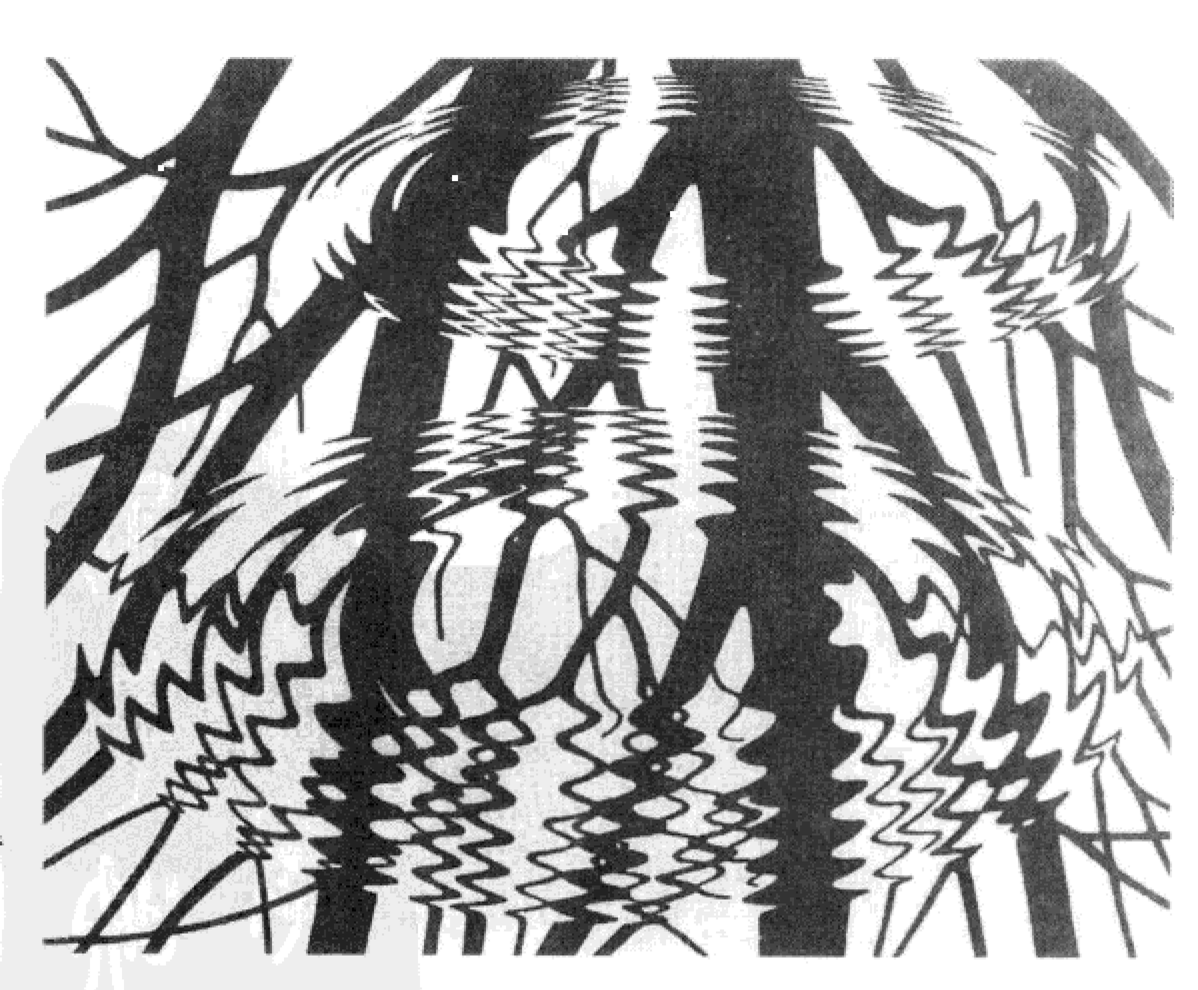
> 心生恋意：我徒劳的努力。
>
> 可是……错就错吧……随你怎样。——
>
> 莱斯比亚！我仍必须热爱你。[4]

对于单恋的主题，卡图卢斯和其他罗马人在其中增加了背叛和不贞。然而，卡图卢斯没有誓言复仇，希望他的意中人遭报应；相反，他只是忍着痛苦。

在中世纪早期和晚期，希腊和罗马的抒情诗已被遗忘。对于基督徒而言，当他们试图逃离世俗诱惑寻找上帝之时，诗变成了一种表达虔敬的神秘体验方式。可是，在十四世纪意大利的十四行诗中，爱情这一经典主题重又流行起来。

十四行诗

十四行诗（sonnet）是由十四行诗句构成的诗歌形式，为意大利人在文艺复兴初期，即对古典艺术和文学兴趣复苏的时期所发明。尽管其形式在当时是现代的，但是它的惯常主题——未能满足的爱情所产生的痛苦（见照片）却具有鲜明的罗马特征。一位因持不同政见而被逐出佛罗伦萨的诗人弗兰西斯科·彼特拉克（Francesco Petrarca，1304－1374，在英语世界中为人所知的名字是 Petrarch）在古典复兴中发挥了巨大作用。彼特拉克认识到《伊利昂纪》的独特品质，遂找人把它译成拉丁文。然而，他最为知名的贡献在于他对于十四行诗的发展。这一形式的要求——他要把所有的思想和情感放



一个现代艺术家的刺激性构图。如果给这幅作品加上一个“未了情之痛”，它的含义是否会更丰富些？
M. C. 埃舍尔，《波皱面》，1906

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在一首押韵而又富有节奏的十四行诗句中——考验着他，正如它一直到现代还是对诗人的考验一样。

数百年来，虽然十四行诗发展出若干变体，但其基本形式仍是彼特拉克式十四行诗。其节奏，称为五步抑扬格（iambic pentameter），也成为英语诗歌的基本节奏，这种节奏与深受彼特拉克影响的莎士比亚的十四行诗和戏剧作品密切相关。

五步抑扬格指一个弱读音节后面跟着一个重读音节的格式在每一行诗句中重复五次。每一对弱强音构成一个音步（foot），与音乐中的小节相似。"decide"这个词就是一个抑扬格音步。"Decide or not to go or not, my dear"这行诗把抑扬格的格式重复了五次，所以是五步抑扬格的一例。请大声朗读一下！它每隔一个音节就会重读。诗人创作一首遵循严格的节奏格式而节奏又不能很明显（要不然听众一会儿就会烦）的十四行诗并不是一件轻而易举的事。然而，使十四行诗的写作变得更为困难的是诗人在注意节奏的同时，还要使全诗表达完整的意义。在优秀诗作中，诗行会有一种自然而然的感觉，不会让人感到诗人是在努力保持一种节奏，或是在寻找韵脚。在大声读出来的时候，一首优秀诗作的节奏听起来不应当太明显。同样，它听起来也不应该像在初学者的舞蹈课上播放的华尔兹舞曲。诗韵的存在应当是一个"快乐"的发现。下面这几行诗句摘自一首不出名的诗作，其节奏（更不用说它的韵脚）会迎面向你直击而来：

> 他差不多每天都给我们写信，他的信多么让我们激动！
>
> He writes to us most every day, and how his letters thrill us!
>
> 我无法描述那些优雅的词句让我们感到的由衷的喜悦。
>
> I can't describe the joys with which his quaint expressions fill us.

英语很容易合上抑扬格的格式（其日常语言就是抑扬格的）。伟大的英语诗人，譬如莎士比亚，知道节奏（正如音乐中的节奏）具有情感效果，但他们却不会让语言在节奏中淹没。

试把上面两行诗与莎士比亚最有名的一首十四行诗的头两行做一下比较。注意，为了要发现其中的抑扬格韵律，你必须要打破遣词造句的自然流动：

能不能把你比作夏日？	Shall I compare thee to a summer's day?
你可是更加姣美，更加柔媚。	Thou art more lovely and more temperate.

对十四行诗诗人的挑战比这变得还要更严苛。彼特拉克式十四行诗的每一行不仅必须符合特定的节奏格式，诗人还必须使五行或七行诗句的尾韵相谐。虽然韵律最初也许只是辅助记忆的一种手段，但它一直是诗歌的基本成分，而且很多喜欢用韵脚创造出音乐般共鸣的诗人仍会作押韵诗。

在彼特拉克和莎士比亚式的十四行诗中，韵脚要有特定的顺序，而且不能改变。如果你要用大师的格式作诗，你可以先写下你选好的韵脚格式。毫无疑问，很多人就是这

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

么做的，而且大部分时候会把那格式摆在眼前。伟大的诗人在遵守韵脚格式限制的同时，总是能够以某种方式找到表达思想的自由。

彼特拉克最喜欢用的两种格式如下，其中的字母代表尾韵：第一种格式是abbaabbacddcee，第二种格式是ababcdcdefefgg。换句话说，如果你决定用第一种格式，你就要知道第一行最后一个音节要与第四、五、八行行尾的音节押韵，依此类推。莎士比亚最喜欢用第二种，也许因为它可以给诗人更多的押韵选择。譬如，在西班牙语或意大利语中，很多词的词尾都是一样的，因而押韵变得非常容易；而很多英语词汇都没有多韵脚（multiple rhymes）。也许正是因为这个原因，许多英国和美国诗歌——例如，莎士比亚戏剧作品中的大部分台词——便完全放弃了押韵的做法。素体诗(blankverse)即是有节奏但没有韵脚的诗歌语言。你可能不喜欢听一部其中的人物对话都像十四行诗那样押韵的戏剧作品。然而，莎士比亚戏剧的一个奇迹在于他的节奏潜伏在对话之中——像是微弱的鼓音——一点也不彰显。

下面是彼特拉克一首著名的十四行诗，写给他的生命之爱，一个他称作劳拉的二十三岁已婚妇女。托马斯·怀特所译的《爱的矛盾》捕捉到了那种混杂着痛苦与喜悦的情感，每一个深陷爱恋但又得不到回应的人都深知这样的感受。

我结束了战争，却找不到和平，
我发烧又发冷，希望混着恐怖，
我乘风飞翔，又离不开泥土，
我占有整个世界，却两手空空；
我并无绳索缠身枷锁套颈，
我却仍是个无法逃脱的囚徒，
我既无生之路，也无死之途，
即便我自寻，也仍求死不能；
我不用眼而看，不用舌头而抱怨，
我愿灭亡，但我仍要求康健，
我爱一个人，却又把自己怨恨；
我在悲哀中食，我在痛苦中笑，
不论生和死都一样叫我苦恼，
我的欢乐啊，正是愁苦的原因。

（飞白译文）

怀特的很多韵脚译得都不准，但我们可以断定译者已经竭尽全力，既要在不同的语言里寻找韵脚，又要忠实于作者的原意。“Done”和“seizeon”显得相当勉强，结尾两行里的“prison”、“occasion”、“life”和“grief”也是如此。

阅读文学译著常会丢失了原作的精华。内容虽然译出了，但一些微妙之处在翻译

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

过程中却失掉了。然而，如果没有翻译，我们很多人都不会读到《伊利昂纪》、《埃涅阿斯纪》或《堂吉诃德》，而它们也仅仅是人文学中伟大作品中的三个例子而已。可是，字词的声音——尤其对诗歌来说——要比内容更重要。举个例子，即使你不懂西班牙语，你也可以大声朗读一首短诗或一部小说中的某一页。你可以先读译文，这样你就会对很多字词的意思有一些了解，这种经验保证会比那种完全忽略原文的阅读体验更丰富。

下面是弗里德里克·加西亚·洛尔迦（1898—1936）创作的一首20世纪的十四行诗。现在，人们把洛尔迦视为西班牙最伟大的诗人之一。这首诗的主题与彼特拉克十四行诗的主题相似。即便在英语译文中，洛尔迦率直的激情都显得异常强烈而令人震惊：

爱的灼伤

　　这光、这火，它们吞噬
围绕着我的惨淡风景，
这痛苦，来自于一个欲念，
天空、大地和此刻的苦痛，

　　血液里的悲叹装饰着
一支没有脉搏的里尔琴，一支淫欲的火把，
一浪浪涌向我的重负的海洋，
还有　噬咬我胸膛的蝎子。

　　它们都是爱的花环，受伤人的温床，
我在上面辗转反侧，梦想你的容颜
在我沉落胸膛的废墟间。

　　尽管我寻找审慎的山巅，
可你的心儿却给我一片深谷，
长着芹叶钩吻，还有苦痛的智慧灼伤。[5]

如果能够，你就该大声朗读原作。如果你不懂西班牙语，你也可以大声朗诵去享受字词的声音。

LLAGAS DE AMOR

　　Esta luz, est fuego que devora,
este paisaje gris que me rodea,
este dolor por una sola idea,
este angusti de cielo, mundo y hora,
　　este llanto de sangre que decora
lira sin pulso ya, lúbrica tea,

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

este peso del mar que me golpea,
este alacran que por mi pecho mora
son guirnalda de amor, cama de herido,
donde sin sueño, sueño tu presencia
entre las ruinas de mi pecho hundido.
Y aunque busco la cumber de prudencia
me da tu corazón valle tendido
con cicuta y passión de amarga ciencia.[6]

加西亚·洛尔迦这首十四行诗的韵脚格式是 abba，abba，cdcdcd，可在译文中韵脚却没有译出来。即使是在英语的十四行诗使用韵脚的时候，英语这门语言也很少能让诗人使用听起来融贯一体的四字尾韵。而这就是为什么英语诗人有时会疯狂地寻找一个韵脚，不管它会显得多么不合逻辑，就像亨利·华兹华斯·朗费罗写的下面这首流行诗的开首几行：

不要用悲伤的韵律向我诉说，
生命不过是一场空虚的幻梦！——
因为沉睡的灵魂已经死亡，
事物不像它们看起来的那般模样。

朗费罗大概当时正在阅读一位悲观主义作者，因而他希望用满腔热情的乐观主义取代作者的沉郁。我们只能为这动机叫好，但他刻意使用的韵脚格式使他在第三行写出了一个怪诞的隐喻：灵魂不但在沉睡，而且已经死去。这可能是为了押韵的需要，然而一个好的而又富有诗意的隐喻看起来不仅一定要合乎逻辑、恰当，而且还是表达一种观点的唯一可能的方式。与此同时，如果这个隐喻还必须押韵，诗人就必须努力使它看起来好像“只是碰巧”押上了韵。他决不能扭曲一个诗行使它“生硬入诗”。

莎士比亚（1564—1616）是英语诗歌大师。正如早前提到的，他的戏剧作品多半是用素体诗写成的。当他想用一个两行尾韵相谐的**双韵体**（couplet）结束一个场面时，他会使用一个冒险的诗歌格式，但却会设法让那韵脚看起来显得完美自然。下面是哈姆雷特在得知父亲被叔父害死，并决定为他报仇雪恨之后，说的一个著名的双韵体：

这是一个颠倒混乱的时代：	The time is out of joint: O cursed spite,
唉，倒楣的我却要负起重整乾坤的责任！	That ever I was born to set it right.

（朱生豪译文）

尽管莎士比亚在他的十四行诗里会不时地随意改动押韵规则。不过，他的天才表现之一无疑是他那浩繁的词汇量（据说达五万之多）。正因此，他才能够从中挑选可以完美符合节奏、韵脚和意义的字词。一般而言，十四行诗表现的都是爱情，有时是一种

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

痴迷的倾慕。这些诗作题献人(们)的身份在莎士比亚研究者中间激起了相当大的争议。可另一方面，诗歌在伊丽莎白时代(16世纪的英国)非常流行，其主题一般而言都是关于爱情的喜悦或痛苦，诗作并不一定与某个特定的人有关。在这方面，伊丽莎白诗歌就其时代而言，与20世纪三四十年代的流行歌曲非常接近，其中的歌词或则赞颂爱人的美丽，或则抒发一场破碎而极度悲伤的浪漫。伊丽莎白时代的诗人并不会总是卷入浪漫的爱情之中，写得一手好诗是一桩买卖，年轻的莎士比亚刚刚从埃文河畔斯特拉特福小镇来到伦敦这座大城市，他身无分文，知道自己或许可以靠剧作家和诗人的手艺谋生。

下面是莎士比亚的第二十九首十四行诗，也是他最有名的诗篇之一：

当我受尽命运和人们的白眼，	When in disgrace with fortune and men's eyes,
暗暗地哀悼自己的身世飘零	I all alone beweep my outcast state
徒用呼吁去干扰聋聩的昊天	And trouble deaf heaven with my bootless cries
顾盼着身影，诅咒自己的生辰，	And look upon myself and curse my fate,
愿我和另一个一样富于希望，	Wishing me like to one more rich in hope,
面貌相似，又和他一样广交游，	Featured like him, like him with friends possess'd,
希求这人的渊博，那人的内行，	Desiring this man's art and that man's scope,
最赏心的乐事觉得最不对头；	With what I most enjoy contented least;
可是，当我正要这样看轻自己，	Yet in these thoughts myself almost despising,
忽然想起了你，于是我的精神，	Haply I think on thee, and then my state,
便像云雀破晓从阴霾的大地	Like to the lark at break of day arising
振翮上升，高唱着圣歌在天门：	From sullen earth, sings hymns at heaven's gate;
一想起你的爱使我那么富有，	For thy sweet love remember'd such wealth brings
和帝王换位我也不屑于屈就。	That then I scorn to change my state with kings.

(梁宗岱译文)

莎士比亚在这首诗的格律上只有几处“做了手脚”，比如“trouble”虽然是一个抑扬格的音部，但却多出了一个弱读音节。不过，除了这个词之外，这一行其余的字词都符合节奏。诚然，一首诗的节奏常常只有在人们进行“格律标示”(将格律作夸大处理)时才会变得彰显。莎士比亚不想让他的诗听起来过于富有节奏感，欣赏其诗文的秘密之处就在于要把他的诗当做散文来读。格律和韵脚常常只是很微妙地在那儿，它们就像一部导演精彩的影片里的背景音乐。莎士比亚的天分就在于他能够把内容和形式融贯到统一的整体之中。

二流诗人常常会在一个韵脚上结束一个想法。比如：

能停下来歇息不是你的梦想和我的梦想，	Your dream and my dream is not that we shall rest,
而是我们身后的孩子们知道生命何时最灿烂。	But that our children after us shall know life at its best;

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

莎士比亚在第二十九首十四行诗中仅仅用了两个分号，其余的诗行（当然除了最后一行之外）或则使用逗号，或则根本没用标点符号。无论在哪种情况下，其思想都会延伸至押韵的字词之外，例如：

可是，当我正要这样看轻自己，	Yet in these thoughts myself almost despising,
忽然想起了你，于是我的精神，	Haply I think on thee, and then my state,
便像云雀破晓从阴霾的大地	Like to the lark at break of day arising
振翩上升，高唱着圣歌在天门。	From sullen earth, sings hymns at heaven's gate.

“despising”和“arising”的押韵显得很敷衍，因为在“arising”之后没有停顿。莎士比亚在写散文时，遵循的仍是诗歌的规则。他确实会，诚如我们所注意到的，随处犯规。比如像“myself almost despising”。很明显，“myself”的韵脚会比“despising”更难押韵。不过，莎士比亚丰富的心灵多半能够合乎逻辑而又自然地把富有节奏而又押韵的诗行钩织在一起。事实上，云雀确实会站起来！

约翰·多恩（1572—1631）比莎士比亚晚一代，也是一名十四行诗诗人，他是我们将在第十一章提到的沉思录《任何人都不是一座孤岛》的作者，但却因其诗歌中的奇思妙喻（conceit）而知名。“奇思妙喻”乃是通过另一种更容易理解的事物来谈论某一事物的方法。多恩是一个受任命的圣公会牧师，但他的情欲似乎很强烈，竟至在他的诗歌之中，这种欲望与他那热烈的宗教天性交织在一起，其结果是一系列在整个诗歌领域里显得异常独特的诗作。在下面这首十四行诗中，多恩使用了远非宗教性的奇思妙喻，但表达的却是一种神秘的升华：

锤击我心，三位一体的上帝；因为，您
仍旧只是敲打、吸气、磨光，试图修补；
为使我爬起、站立，就该打翻我，集聚
力量，粉碎，鼓风，焚烧，重铸我一新。
我，像一座被夺的城，欠另一主子的税，
努力要承认您，可是，哦，却没有结果；
寻思您在我之中的总督，应该会保护我，
他却遭到囚禁，被证实为懦弱或不忠实；
然而，我深深地挚爱您，也乐于为您所爱，
可是，却偏偏被许配给了您的寇仇死敌；
让我离婚吧，重新解开，或扯断那纽带，
把我攫取，归您所有，幽禁起我，因为
我将永远不会获得自由，除非您奴役我，
我也从来不曾保守贞洁，除非您强奸我。

（傅浩译文）

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

多恩驰骋着他的奇思妙喻，使其隐喻不仅包括一场暴力的性交（“除非您强奸我”），而且还包括了一个令人瞠目结舌的恳求——请上帝让他与撒旦离婚，要不然就给他“松绑”，暗示着一种神秘的通奸。多恩似乎与他的妻子相恋至深，这或许可以解释为什么他会很自然地把两性关系视为两个人之间的精神联系。虽然如此，也只有伟大的诗人才会拥有这种创造性的胆量，敢把上帝视为两人之中的一个当事人。

作为一名极其复杂的作家，多恩几个世纪以来一直让批评家和学者对他感到十分着迷。除了他创作的作品之外，人们可能永远也无法完全理解他那份隐秘的自我。诗歌是一把锁匙，打开的是那扇通向隐蔽自我的门扉。在诗人找到一种解放它的方法之前，隐秘的自我没有语言。

莎士比亚的十四行诗可能（不）具有私人性。然而，多恩的十四行诗无疑是个人的话语。随着十四行诗的不断发展，其内容几乎总是诗人最深层情感的表达。至少，这种表达就是爱德娜·圣文森特·米莱（Edna St. Vincent Millay, 1892—1950）诗作的特征。米莱是一名美国诗人，曾作为一名自由者生活在格林尼治村。她的很多十四行诗都涉及逝去的爱，这里是其中的一首：

时间不会带来安慰；你们所有人都在	Time does not bring relief; you all have lied
撒谎　谁告诉我时间会减轻苦痛！	Who told me time would ease me of my pain!
我在雨的哭泣中将他思念；	I miss him in the weeping of the rain;
我在消退的潮水中渴望他的相伴；	I want him at the shrinking of the tide;
积雪漫山遍野地消融，	The old snows melt from every mountain-side,
去年的树叶成了每一条街巷里的尘烟；	And last year's leaves are smoke in every lane;
去年的苦痛的爱恋一定还堆积	And last year's bitter loving must remain
在我的心底，我的往日思绪依旧在流连。	Heaped on my heart, and my old thoughts abide,
我害怕走近太多太多的	There are a hundred places where I fear
地方——泛着关于他的思绪。	To go,—so with his memory they brim.
我安心地走进寂静的一隅	And entering with relief some quiet place
这里从没有他的足迹，也没有他的容颜闪耀	Where never fell his foot or shone his face
我说，“这里没有他的记忆！”	I say, "There is no memory of him here!"
就这样我被击伤，就这样将他记起。[7]	And so stand stricken, so remembering him.[7]

注意诗人严格地遵守五步抑扬格，也有一个明确的韵脚格式：abbaabbacdeecd。同样注意这首诗的意义是第一位的。第二个诗节的第一句话长达5行，中间没有使用标点符号作间歇；正如莎士比亚的十四行诗一样，其严整的节奏没有干扰意义的表达。再一次保持了严格的日神的完整性，尽管其主题却是当诗人忆起往事时所感到的酒神的悲伤。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

俳　句

东方拥有自己的诗歌传统，其中之一乃是日本17世纪发明的一种诗歌形式俳句(haiku)。它要求诗歌应该表达散文所不能表达或者要花费很多笔墨才能表达的东西，因此俳句是一种短诗（不超过十七个音节，分布在三行之中：五音、七音、五音）。因为很多东方哲学都建基于与自然世界的同一性之上，因此诗人便于其中捕捉从直接观察自然所得来的清晰而准确的思想或意象，但其语言远非日常语言堪比。俳句中的思想或意象可以永远凝固在读者的记忆中。与俳句最相近的对等物是禅画，在禅画中，艺术家用寥寥几笔就可抓住对象的精髓。

很多俳句来源于佛教传统，它偏好突然的直觉顿悟，而不鼓励冗长的理性推理。人们一度曾将日本俳句视为一种正统的文学形式而接受下来。不论过去还是现在，俳句吸引了许多诗人把它当做探索其内心自我的媒介，一种可以把他们带入与自然更为紧密交流的媒介，一种可以给孩子们带来快乐的媒介，很多孩子学习爱上诗歌就是从这一形式鲜明的单纯开始的。

松尾芭蕉（1644—1694）是俳句发展史上的先驱，差不多与多恩同时。芭蕉写道：

> 讨人厌的乌鸦！
> 你今天只会让我高兴——
> 黑羽衬白雪。[8]

下面是另一首，作者是后来的诗人小林一茶（1763—1872）：

> 噢，莫打这只苍蝇！
> 看到吗？它屈膝跪地，双手合十
> 为自己的生命祈祷。[9]

第一首诗表明日本艺术不仅可以捕捉到一种意象，而且与此同时也可以捕捉到一种思想，第二首诗则传达了一个道德忠告：理解而不是伤害自然世界。

简单的形式，深刻的意蕴：威廉·布莱克

莎士比亚时代使英语诗歌跻身世界文学前列，伟大的伊丽莎白时代诗人使其成为最高超的艺术形式。此后，颇有天分和抱负的作家便把诗歌视为人类发展的终极成就。在很长一段时间里，技术成为一切。诗人们为了满足节奏和押韵的要求而辛苦劳作，但常常缺乏莎士比亚的思想深度和语言的丰富性，因而他们的作品显得空洞而做作。

然而将近18世纪末，公众开始需要音乐、美术和文学中表现由衷的个人情感。画家兼诗人威廉·布莱克（1757—1827）在他的一些诗作中表明，在一个大师的手中，如

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

一沙一世界，一花一天堂，用掌心托起无限，在瞬间中守住永恒。
——威廉·布莱克

何可以把一种简单通俗的形式变成一种表达个人及普遍真理的令人难忘的手段。

尽管个人表达变成一种时尚，但是传统的诗歌元素，比如节奏和韵脚仍是诗歌创作的起点。现代诗人可以用任何一种自己认为贴切的形式记录下他们的思想和情感。但在布莱克时代，诗人们习惯于在现有的形式中进行选择。在布莱克两项最有名的成就，诗集《天真之歌》(1791)和《经验之歌》(1794)中，他选择的是我们可以称之为童谣的形式：简单而又天真的诗句，有鲜明的节奏感和韵律感（不像莎士比亚的十四行诗）。这些让孩子们感到开心的诗作有时却可以表达一种更为沉郁的意图。

在《天真之歌》中，最有名的一首是《羔羊》，与《经验之歌》中的另一首诗相呼应，那首诗描写的是一种动物，名作《老虎》，与《羔羊》齐名。如果放在一起，它们就会阐述一个强有力的观点。

羔　羊

小羔羊，是谁造就了你？
你知道吗？谁创造了你？
给你生命，叫你去寻找
河边和草地上的食料？
谁给你可喜的衣裳，
柔软、毛茸茸又亮堂堂；
谁给你这般柔和的声音，
使满山满谷欢欣？
小羔羊，谁创造了你？
你知道吗，谁创造了你？

小羔羊我来告诉你，
小羔羊我来告诉你。
他的名字跟你一样，
他管自己叫羔羊；
他又温柔，又和蔼，
他变成了一个小孩。
我是小孩，你是羔羊，
咱们的名字跟他一样。
小羔羊，上帝保佑你。
小羔羊，上帝保佑你。

（袁可嘉译文）

潜伏在这首诗歌表面的单纯背后，是这一认识，即羔羊是祭祀之物，“把自己叫做羔羊”的基督自己就是祭品。这首诗暗示着不祥的经验世界就要到来。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在《经验之歌》中，布莱克同样使用的是童谣体，但表达的却是伴随我们成长以及在开始经验到世界的邪恶时，我们体验到的那些情感。下面是《羔羊》的姊妹篇《老虎》，史上最有名的诗作之一。

老虎！老虎！黑夜的森林中
燃烧着的煌煌的火光，
是怎样的神手或天眼，
造出了你这样的威武堂堂？

你炯炯的两眼中的火
燃烧在多远的天空或深渊？
他乘着怎样的翅膀搏击？
用怎样的手夺来火焰？

又是怎样的臂力、怎样的技巧，
把你的心脏的筋肉捏成？
当你的心脏开始搏动时，
是用怎样猛的手腕和脚胫？

是怎样的槌？怎样的链子？
在怎样的熔炉中炼成你的脑筋？
是怎样的铁砧？怎样的铁臂
敢于捉着这可怖的凶神？

群星投下了它们的投枪，
用它们的眼泪润湿了苍穹，
他是否微笑着欣赏他的作品？
他创造了你，也创造了羔羊？

老虎！老虎！黑夜的森林中
燃烧着的煌煌的火光，
是怎样的神手或天眼，
造出了你这样的威武堂堂？

（郭沫若译文）

这首诗把简单的语言、孩子般的呓语，以及一些巨大的问题钩织为一体。写这首诗时，布莱克已经三十七岁。那个在“羔羊”里提到的孩子现在已经长大成人，这个世界已经让他变得审慎持重。在整个人文学领域中，“他创造了你，也创造了羔羊？”（Did he who made the Lamb make thee？）这句话是最令人震撼的诗行。倘若上帝至善，为什

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

么这世界中会存在恶？对于那些曾经提出过这个可怕问题的任何一个人来说，这行诗句都会直击他们的内心深处。哲学家曾对这个问题进行过思考。为了回答这个问题，他们写下了洋洋数百万字的繁冗散文，然而，一个有诗意天赋的人却只用了简短的八个字。它在时间中回荡，抗拒任何答案。倘若基督，这个献祭的羔羊为了挽救人类而死去，那么老虎的存在就会提示这样一个令人不寒而栗的问题——神是不是不能控制这个世界？如果答案是肯定的，那么拯救人类的方式是什么？当我们思考今日世界里的战争、恐怖主义、矛盾的意识形态间激烈的敌意这些可怕的问题时，这首诗比以往任何时候都具有更深远的意义。

在和谐的力量和深刻的喜悦让眼睛变得从容安静之时，我们才可以洞悉万物所蕴涵的生命力。

——威廉·华兹华斯

正如所有伟大的文学一样，散文解释仅仅会触及皮毛。正如对献祭的悲观暗示调和了《羔羊》的单纯；对于《老虎》雄壮的感受——“燃烧着煌煌的火光”——也调和对它的恐惧。统一起来，这两首诗提示的是，理解宇宙中的神圣秩序可能超出了我们的能力。

宗教诗

同神交流并歌唱赞美神的强烈愿望和人类本身一样古老。正如舞蹈和音乐，它也是早期人文学的组成部分。这里的关键词是“歌唱”，因为很多祷告不论过去和现在都是唱出或至少是“吟诵”(intoned)出的，意思是以拖长的单调音或旋律发出来的声音。具体的声调(intonation)形式会因宗教的不同而不同，或因同一种宗教信仰的派别不同而不同。沙门、弥撒期间的罗马天主教牧师、犹太教堂的领唱者、部落仪式里的祭司、清真寺的礼拜者——他们都有自己的吟诵风格。

富有节奏、通常又押韵的反复吟诵之词（即诗歌）是什么？唱圣歌的新教徒把诗歌改编成了音乐。伟大的作曲家，例如莫扎特和贝多芬，会把祷告和圣歌改编成庞大的需要大型乐团和合唱队演出的交响乐作品。富有节奏的言语，诗歌的结构形式，乃是构成人类宗教经验必不可少的组成部分。

《希伯来圣经》中赞美诗的作者是大卫王，其中有很多诗篇抒发的都是他个人在上帝造物中所感受到的喜悦之情，以及对上帝之爱所具有的超验力量的信仰。下面是其中最为不朽的诗作之一：

诗篇第二十三章

耶和华是我的牧者，
我必不至缺乏
他使我躺卧青草地上，
领我在可安歇的水边
他使我的灵魂苏醒，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

为自己的名引导我走义路
我虽然行过死荫的幽谷，
也不怕遭害；因为你与我同在，
你的杖，你的竿，都安慰我。
在我敌人面前，你为我摆设筵席；
你用油膏了我的头，
使我的福杯满溢。
我一生一世必有恩惠慈爱随着我
我且要住耶和华的殿中，直到
永远。[①]

这首赞美诗获得了不朽的地位，几乎被翻译成世界上的每一门语言，在具体的文化的视角下又被重新改写。下面这首诗是无名氏所作的美洲印第安人版：

在天之父是牧长。
我是他的　与他同在我无所求。
他抛给我一根绳索
它的名字就是爱
他将我引至青草边
碧水安全又甘甜
我吃得称心又意足。

有时我的心
脆弱得会一蹶不振
可他将我再扶起
带我走上义路
他的名字是"奇妙"。

有时，可能很快，
可能也很漫长
他将我引入一片幽谷间。
那里漆黑昏暗，可我不怕，
因为正是在这两山间
牧人的造物主来将我接见
了却今生里我心灵的饥渴

① 此处及随后有关《圣经》的引文皆出自和合本《圣经》(串珠)。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

从此充盈满怀。

他给我可以倚靠的杆。
他将我面前的桌子
堆满各种的食物。
他将手放在我的头顶
一切的“劳顿”就此消失。
他溢满我的杯。
我讲的都是真的。
绝不是谎言。

这些迢遥的前路
将在今生及来世与我同在，
而后我将住在
大帐篷里 与牧长栖坐
直到永远。[10]

虽然这个版本很容易看出是圣经诗篇第二十三章赞美诗的改版，但注意这位不知名姓的诗人通过改变其中的场景和行为而偏离了钦定本圣经。上帝，成为最高的牧羊人，抛出一根绳索。碧水没有污染又安全——或许可以饮用和灌溉土地。死亡之谷虽位于两山之间，但在这儿诗人对伏击或泥石流毫不畏惧。在钦定本圣经中，上帝执杖；但在美洲印第安人的版本里，上帝把杖交给了诗人，我们可以推定，他苍老而“疲惫”。上帝之家现在变成了印第安人的圆锥形帐篷。这首诗由衷的简朴感人至深，说明人类欲借助诗意的表达到达一种更高的精神觉悟的需要。

现代诗歌

倘若诗歌是在一百年之内写成的，那么它便可以称为是“现代的”。可是，对于一些人而言，“现代的”同样意味着“比以前更为难懂的诗歌”。很多人担心现代诗歌会像现代美术和音乐一样变得让人费解。尽管一些现代（从 19 世纪晚期到 1975 年左右）诗人和当代（1975 年以后）诗人的作品在第一次读起来的时候可能很晦涩，但如果读者有耐心，并且更重要的是，如果读者可以大声朗读，大部分现代诗歌还是可以接近的。一些读者常感到理解现代诗歌很难，因为它们放弃了传统诗歌形式（比如十四行诗），并且也不再使用严格的节奏和韵脚格式。然而，我们需要授予诗人去创造其自身的形式及其自身使用语言方式的权利。

伟大的诗歌作品仍被创造着。在伟大的诗歌宝库中，展现的是诗人们在生活中积累起来的智慧。其中的很多智慧为人们所熟悉，这是因为大部分读者都可以与诗人分

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

享同样的阅历；但是与诗人不同的是，他们不会用一种令人难忘的形式把这些智慧保存下来。诗是一种提醒，因为出色诗人拥有语言天赋，因此诗还常常让人难以忘怀。借由仔细阅读一首诗，我们可能发现其中包含着一种共通的人性。

一位内向而深居简出的美国女诗人爱米莉·狄金森（1830—1886）在诗歌中找到了一个可以抒发她一直封锁在内心的思想和情感的出口。她为自己写作。狄金森在有生之年没有发表过一首诗作。在她死后，人们在一个抽屉里发现到她藏在那儿的好多成捆的诗歌作品。

狄金森有一种神秘的能力，可以拈出很多单纯而又普遍的体验，并把它们转换为最终的形式，就像下面这一首诗：

> 巨痛之后，到来的是一种如常的情感——
> 神经欢乐得就像坟墓一样；
> 僵硬的心灵问题——是他担负的吗？
> 昨天——抑或是百数年之前？
> 脚机械地
> 徘徊在一条木质的
> 地面或空中或应该的路上，不计一切地生长，
> 一种石英似的满足就像石头一样。
> 这是铅的时刻
> 如果能活下来就会被铭记
> 像冻僵的人回忆起雪——
> 开始是刺寒，然后是麻木，再后就是随它去。[11]

与我们的一些当代诗人不同，狄金森试图在传统的形式中寄放自己的情感。除此而言，狄金森可以说处在了现代诗歌的开端。这首诗是抑扬格，每两行一组押韵。这种格式也许是诗歌创作中最难的，因为写不好听起来会很枯燥（很多后来的诗人都会，并且现在仍会放弃传统诗歌的声音，乃至外观）。

像她的前辈布莱克一样，狄金森赋予了她的诗作以一种实际不存在的表面上的单纯。诗中的一些文法构成显得奇怪而生疏。例如，"一条木质的／地面或空中或应该的路上"。地面和空气均是名词，而"应该"（像心灵一样，很神秘地采用了大写形式）则是一个动词。诚如狄金森一样，现代诗人要求有权重新创造语言规则，只要这种创造符合他们的需要。他们要求探索自己的内心世界的权利，他们没有义务为了读者的方便而简化这世界。

如果我们可以看到这首诗怪异的另一面，那么我们就会意识到诗人正在让普遍的悲伤体验结晶。任何一个体验过失去爱人的痛苦，体验到失败或遭受过拒绝之苦的人，都会知道那种震惊之后的麻木以及那种无法做出反应的瘫软。狄金森使得这种麻木看

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

起来像是一种正常的情感，她安慰那些听到她说话的人们：他们并不冷漠，并不麻木，他们是人类情谊的一部分。读者可以和诗人通力合作，诗人可以和一个能够分享其灵魂的人在私下里低语。

狄金森终生过着隐居而默默无闻的生活。在她的时代，诗歌的地位业已退居到杂志小说和通俗小说之后。然而在莎士比亚时代，诗人常会受到那些能读书识字的人的仰慕和欢迎。不过，即便是大部分不能读书识字的一般大众也会蜂拥到剧场看戏。他们一定会沉迷在语言的声音、双关语、文字游戏以及粗俗的幽默中。莎士比亚出版的诗作深受能读书识字的人喜欢，而他的诗剧则深受所有人喜爱。因此莎士比亚有一大批追随者。可是在我们普及教育的时代里，诗人却只能拥有一小部分读者。现在有太多聒噪的媒体吸引人们的注意力，因此，诗歌的声音就会微弱得让人无法听到。然而，那些不去关注诗歌的人正在错失生命中的一种奇妙体验。

如果我感到自己的脑盖好像被带走了，我知道这就是诗。
——爱米莉·狄金森

不过，有时也会出现一些自觉的文学运动，它们是为着一个共同目标而团结起来的人们所构想的结果，其目标就是要让更多的人注意到他们的文化和他们的主张。20世纪早期爱尔兰文艺复兴就是一例，另一例则是20世纪20年代至30年代的哈莱姆文艺复兴运动，这场运动成为许多非洲裔美国艺术家事业的开端，其中包括大批的诗人。

为了得到承认，非洲裔美国诗人多半会采用传统形式，使用节奏且通常也使用韵脚进行创作。哈莱姆文艺复兴运动的引领者们会故意使用一种可以辨认的风格，其用意在于向文学大众表明他们的写作与比他们更有名望的白人作家一样出色；不过，其背后表达的主题却一点也不传统。

在1924年3月21日的晚上，文学杂志《机遇》的编辑查尔斯·S.约翰逊邀请了许多白人文学名流，其中包括尤金·奥尼尔，来参加为非洲裔美国文学举行的庆祝活动。十来个相对不知名的非洲裔美国诗人也到场朗诵了自己的一些作品。消息不胫而走。不久，曼哈顿开始对这些聚集在一起的人数多得让人吃惊的天才们议论纷纷。通过报纸报道和广播采访，很多直到当时还名不见经传的人开始让人感受到了他们的存在。

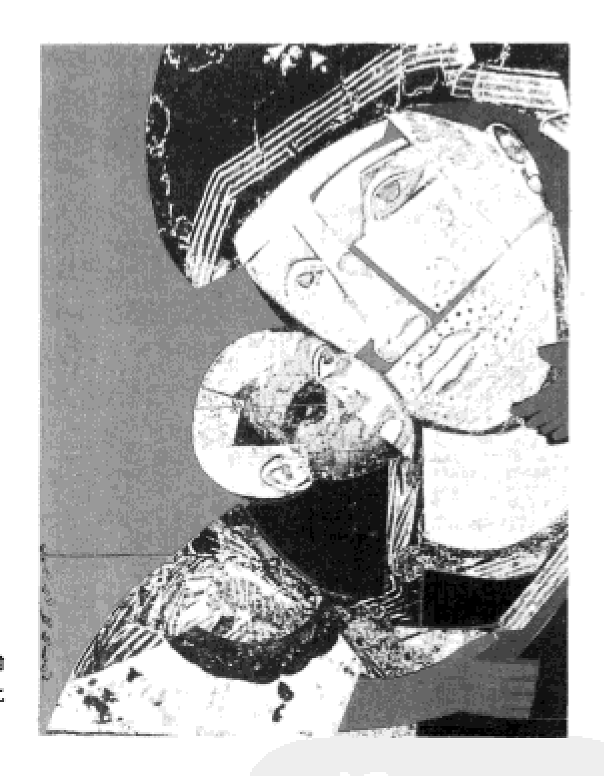
乔治亚·道格拉斯·约翰逊（1886—1966）就是其中之一。现在人们将其视为20世纪第一位最重要的女性非洲裔美国诗人，她取用传统抒情诗的风格，传达了一部分美国人所忍受的苦涩的苦难，他们受人忽视，但却发挥着至为关键的作用，它们绝非抒情。《黑人母亲的悲哀》表明一个现代诗人可以如何让读者用一双不同的眼睛去观察生活。

在你读完这首诗之后，请看一下罗米尔·比尔顿的画作《黑人母亲和她的孩子》。这两个艺术家相互补充，比尔顿的绘画作品强化了我们对诗歌《黑人母亲的悲哀》的感悟。

孩子，别敲我的门，
　　我不能让你进来，
你不知道这世界

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



视觉艺术中表现母爱的习惯化方式使约翰逊的诗作显得更加让人痛心。罗米尔·比尔顿《黑人母亲和她的孩子》，1970

充满了残酷和罪恶。
在平静的永恒中等待
等我来到你的面前，
世界是残酷的、残酷的，孩子，
我不能让你进来！
孩子，别敲我的心，
我不能忍受那痛
装作充耳不闻你的呼告
一遍又一遍！
你不知道一些凶恶的人
住在这地上，
安静下来，安静下来，我的乖孩子，
我一定不能让你生出来！[12]

一首现代诗常常要到最后一行，才能完整结束。虽然约翰逊在这首诗的开始已经对主题有所流露，但直到结尾一句让人震惊的诗行，它才真正结束。这首诗的结构几乎界定了现代诗歌的本质，它旨在让人感动、让人惊异、让人突然地有所感悟，它一直以

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

来都在采用越来越复杂的方式这样做。因为很多现代诗人必须同其他线性媒体，尤其是要同几乎不给人以思考空间的视觉媒体竞争，因此他们会走自己的路，知道自己只会拥有一小部分能够理解他们、习惯了用新眼光去观看的读者群。这种习惯足以让人领悟最后一行诗句的神秘。

约翰逊的诗歌是一种直接的吁求，它希望人们可以更深刻地理解女人的苦难。其他的现代诗人远不会（有时简直是固执地不会）这么直白。有人可能会问诗人：既然读者群无论如何都那么小，为什么他们还要让自己的作品那么难懂？对于这个问题的答案，我们怀疑，除了一些刻意寻求晦涩的孤立个案之外，今天的大部分诗人并不会认为自己的作品很难懂。他们只是在寻找新的言说方式；若不然，他们为何还要写作？当代作曲家知道他们不能听起来像柴可夫斯基。柴氏在自己的时代里发现了自己的新语言。路德维希·范·贝多芬因为使用了可怕的、文明人不能忍受的不和谐音而多次受到责难。诗歌爱好者的工作就是要拓展他们对于一首诗歌的期待。

尽管一些诗人，比如约翰·西阿迪（1916—1986）主张我们应该回到大声朗读诗歌作品的年代。但是，在很大程度上，诗歌已经变成了一种沉默的语言（虽然对于一首难懂的诗作，如果读者能够大声朗诵，这种做法所带来的回报也许会出乎他的意料！）诗歌不需要马上领悟；它可以再三反复地朗读、研究、琢磨，甚至搁置一段时间之后回来再读。诗歌拥有自己的空间，自己在这世界中的一隅，读者会受邀进入其中。在这个地方，诗人的思想和读者的心灵之间可以进行私密的对话。这种对话会创造一种特殊的仅只在人文学中才会存在的联系。

> 我有这个意象。它不是发电机，也不是发电厂。但就好像在它们中间有这些不同的点。所以，它是一个地方，它是一首诗，像一个圆球，像一个中心点遍布的圆。所有的诗都如这般。它们有电路相连。
>
> ——乔伊·哈瑞欧

因为现代诗人认为只有有耐心的读者才可以理解他们的作品，所以他们通常不喜欢人们对他们的作品加以分析，或把它们翻译成一种无法公正对待其作品整体的对应性散文。美国诗人阿奇伯尔德·麦克利什（1892—1982）曾写下了自己的诗歌宣言：

诗艺（诗歌的艺术）

诗应该让人摸得到，不作声响
像一枚圆圆的水果
沉默不语
像手中把玩的古旧勋章
沉静 宛若
青痕满布的窗台上那块
袖口破损的石头——
诗应当像鸟儿的飞翔
不用言语做伴

诗当在时间中静止
仿若月亮升起

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

远去，又像月亮一点点放飞
夜晚缠绕的枝桠，
远去，像冬叶身后的月亮，
一份份在心灵中的回忆——
诗应该在时间中静止
仿若月亮升入天空
诗应该等于：
非真实
对于所有悲伤的历史
诗是一个空寂的门道和一片枫叶
对于爱
是倾伏的芳草和暗夜海上的两束光芒——
诗不应该有含义
而只当存在[13]

大声朗读这首诗，慢慢地，体味它的字句，这可以让读者马上明白为什么一首诗会是“一枚圆圆的水果”。如果把它翻译成散文，就是：诗歌是一场体验；不能把它简化为散文含义。这个解释怎么样？它是否公正地反映了这首诗的全部？我们希望它的答案是否定的！

这首诗的奇妙之处就在于它成为它谈论的东西本身：一首与自身等同的诗作，而不是其他别的什么东西。进一步对它进行分析就像是去问一只鸟、一次日出，或路易·阿姆斯特朗的一次即兴演出意味什么。早在19世纪初，当美国哲学家拉尔夫·沃尔多·爱默生说诗人的功能就是要用一种“新的东西”来装扮自然之时，他就预见到了现代诗歌的到来。你可以追问“（这新的东西）是什么？”而不能问“它意味着什么？”此中自有不同。

诗人是隐秘事物的祭司。
——华莱士·斯蒂文斯

《诗艺》表明了诗的单纯。伟大的艺术作品的创作常常显得似乎不费吹灰之力。虽然很多美妙的诗篇是不能翻译的，但是它们却可以很快为人所理解，就好像它们一直都在我们心中。相较而言，另一些诗作不会那么单纯，尽管它们也是在用一种全新的东西来装点自然，可是那个东西却会让我们困惑。虽其如此，为它花一些时间也是值得的。

耐心的读者可能会从某一种角度去理解一首诗，这种角度可能与诗人的角度完全不同。不管是读者，还是诗人都有各自的权利，而如果他们的体验各不相同，也无关紧要。对于同一个落日，人们的反应会千差万别。有着数不尽的色彩和味道的人文学会不断提醒人们，人类经验的可能性是无限的。

我们用下面这首麦克·布鲁曼托（生于1949年）的诗来结束这一小节。布鲁曼托是哈佛大学创造性写作训练中心的前任主任，现居布达佩斯。尽管他的名字对于很大

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

一部分人来说颇为生疏，但布鲁曼托却拥有一小批追随者，他们赞赏他在充满骚乱与动荡的时代里，重申传统价值观的重要性。在《冰山之角》中，布鲁曼托想知道爱在今天是否仍具有它先初的无可争议的含义。尽管这首诗的主题很直接，但布鲁曼托却像大多数现代诗人一样，选择了间接的交流方式。读者为此必须谨慎探索，诗人知道只有这种方式才能使一个古老的问题焕发出新的生机。

倘若语言真的
说到就可以做到：
握在你手里的鸟儿
真的是一只鸟，一只巴掌
不成响，自掘坟墓的人
必自食其果。
倘若你有个愚蠢的朋友
最不负责任，放荡而又贪婪，
那么 大家不过是半斤和
八两。倘若强权
就是公理，倘若先下手为强，
倘若傻瓜冲进
惊悸的天使 在门口
结结巴巴的地方。倘若
生活不公平，而这就是
生活，倘若有个人跟你说
“祝你一天开心”，他真的是这个意思。
这将会是什么样：这个词
沉静而不愿袒露，又一次
被逼出来走向它真正的含义——
“最坏”真的是最坏，
“最好”真的是最好，你的一切
的一切 现在 真的是
一切，乃至你自己书后的
促销简介
同它们的善意一样真实？
这将意味着什么：如果“直到死亡将
我们分开”真的意味着
爱——直到所有的呼吸

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

停止；如果“永远”意味着
直到地老天荒？
这将意味着什么：如果“爱情”仅仅
意味着再一次的爱，
而不只是冰山的一角，沉没
以全副的诚挚。[14]

这首诗的内容——在意中人背叛自己之后心碎的感觉——清楚明了。作者故意使用了非传统的语法结构。然而如果你可以花时间大声朗读这首诗，你会发现一旦你解开了它那复杂纠结的语言，你就会突然与作者迎面相遇。

再多做些研究。到书店浏览一下，买一本你感兴趣的文集。你阅读的一些作品会是这样的诗作：当你继续翻页想接着读的时候，却不知它已经结束了。如果你漏掉了什么东西，这也不要紧；回过头来再三反复地大声朗读它。再努力试一试，交流正在那儿等着你来实现呢。

小　说

我的母校就是书籍，一个一流的图书馆……我可以在那儿读书度过自己的余生，读书的目的只是为了好奇心的满足。

——马尔科姆·X

作为一种文学形式，小说的诞生是必然的。伟大史诗就是包含了所有小说元素的叙事：兴奋的冒险、战争和征服的场面，以及复杂的人际关系。在这方面，《伊利昂纪》和《埃涅阿斯纪》可以视为小说的先驱。可以肯定，它们不是独一无二的，埃及一定会有很多讲述强大的法老的故事。《希伯来圣经》里，许多地方都包含冒险和叙事：比如，《约伯记》所描写的就是上帝为了考验他的忠顺仆人约伯的信念而使他受尽痛苦磨难的故事。在荷马之前，小说在中国和日本的文学传统中即已存在，这表明讲故事的本能是与人类的沟通技巧一并发展起来的。

公元前400年到公元400年之间，印度产生了伟大的梵语史诗《摩诃婆罗多》。这部巨幅史诗讲述的是家族之间因为争夺继承的土地和财产而展开斗争的故事，其中的情节线索比任何一部可以准确确定其创作时间的小说所包含的情节线索还要多。它的八百年发展历史告诉我们，有相当之多的作家参与了它的创作，如果这些人的名字能够为人所知，那么他们中有多少人在今天会被人们赞誉为早期的小说家呢？

中世纪晚期的法国诞生了许多称为传奇（romances）的散文故事。这些故事关涉骑士、骑士精神以及在勇敢的骑士和他的（通常是已婚的）意中人之间发生的爱情故事。来自于英格兰的是亚瑟王和圆桌骑士的故事。这些故事不仅叙事巧妙，而且还创造了一整套理想国家的神话，它至少还影响着人类的梦想（20世纪60年代的肯尼迪政府就被称为“卡米洛”）。

在西方文学史上，小说这个词来源于拉丁文novellus，意为“新的”、“不熟悉的”。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

意大利文艺复兴早期，作家乔瓦尼·薄伽丘（1313—1375）使用拉丁文 novella 一词描述他所创作的一种短篇散文叙事故事。这个词中所包含的“新颖”一义很可能是为了把虚构故事与那些据称是以真实事件为基础而创作的故事区分开。

早期西方小说

在 16 世纪，文学在西班牙得到了极大的繁荣。特别流行的是通常篇幅很长的流浪汉小说（picaresquetale），讲述一个无忧无虑、追求财富的冒险家的奇遇，他在大路上过着自由自在的生活，常常会卷入各种各样的是非和风流韵事之中。西班牙同样还有类似于亚瑟王传奇的故事，表现的是雄赳赳的勇敢骑士在旅途上的冒险经历，他们都是超级英雄，在战场上勇武非凡，可面对自己真正的意中人时则显得尊贵谦恭而又体贴。

讲故事的人会接着重新讲述那些事件，他是一个幸存者，一个比所有人都活得更久的人。事实上，正是讲故事的人，才使我们成为我们自身。
——奇努阿·阿契比，尼日利亚小说家

西方世界第一个重要的知名小说家是生卒年几乎与莎士比亚同时的米格尔·德·塞万提斯·萨维德拉（1547—1616）。在所有的小说中，他的《堂吉诃德》（作于 1612 到 1615 年）仍是最受人喜欢和深爱的作品之一。小说的中心人物堂吉诃德是一个老头，他读了太多有关勇敢骑士的故事，结果变得神志不清，相信自己就是他们中的一员。他骑上名叫罗西南特那匹老弱不堪的驽马，在忠实的侍从桑丘·潘的陪同下，踏上了寻找光荣的冒险旅程，而他所做的这一切都是为了一个神秘美丽的意中人杜西尼亚·德尔·托波索。虽然作者最初的意图是出于对极尽荒唐的游方骑士小说的讽刺，但是很多人都认为《堂吉诃德》讲述的是一个理想主义者的悲剧故事。这个理想主义者不会按照世界本来的样子，而只会按照它应该的样子去看待世界：在这个“应该如此”的世界里，人们的行为都出自高贵的动机，骑士精神会大获全胜，爱意味着永恒。这部小说也影响了其后很多作家的作品，它为结构松散的长篇冒险故事设定了一种范式。18 世纪和 19 世纪的杂志连载小说可以说是这种冒险故事的家园。连载小说是出版业使用的一个招数，它在设计上会让男 / 女主人公在每一期结束的时候都陷入一种危险的困境，以此诱惑读者接着往下看。

英国小说真正开始于 18 世纪，杂志的诞生培养了人们对小说的极大兴趣，这使得那些准小说家们开始忙于作各种笔记。但与此同时，这一时期也是一个人们对科学抱有极大兴趣、探索真理的时代。那些致力于投合公众读书趣味的人坚持认为，如果要使一个有一定篇幅长度的出版作品值得人们花时间去读，那它必须是一个真实的故事。这样一来，很多虚构小说都乔装成传记或自传，这种做法意味着作者要隐去他的真实姓名。

乔纳森·斯威夫特（1667—1745）的《格列佛游记》和丹尼尔·笛福（1660—1731）的《鲁滨孙漂流记》是两部经久不衰的通俗小说，它们均假扮成是记录真实冒险经历的纪实文学作品。而塞缪尔·理查逊（1689—1761）的《帕米拉》之所以是一部极为成功的畅销小说，主要是因为它是一个色情故事，讲述的是一个自称天真的小姑娘在面对有钱的雇主提出的各种非分要求时，努力捍卫自己名誉的故事。然而，它是以一系

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

列年轻的女仆的"真实书信"形式出版的，这些书信表面上旨在向读者传授怎样可以把信写得漂亮，而信中的色情内容只是一种"巧合"。

一部美国经典作品：菲兹杰拉德的《了不起的盖茨比》

至1925年，也就是《了不起的盖茨比》出版的那一年，美国文学已经在国际上确立了自己的地位。事实上，近两百年来，美国有很多广受欢迎的作品都可以被誉为杰作。

倘若我们谈论在美国以外也会为人交口称赞的早期美国小说杰作，这个数目不会太大。19世纪早期，有一个英国批评家问道："谁会读一本美国人写的书？"这个问题激起了美国本土作家的极大愤慨，他们旋即做出回应，于是便有华盛顿·欧文（1783—1859）和他那部乔装成纪实文学的讽刺小说《纽约外史》（1809）的问世，它大不敬地攻击了托马斯·杰斐逊的民主意识形态。欧文也许可以被看做是第一个在美国之外赢得赞誉的美国作家，詹姆斯·费尼莫·库珀（1789—1851）紧随其后。在《最后一个莫希干人》（1826）和《猎鹿人》（1841）这些小说中，库珀对美国的荒野做了浪漫化的处理，他渴望得到英国批评家的认可，而其中的一些人最终也承认他是美国本土诞生出的一个重要作家。

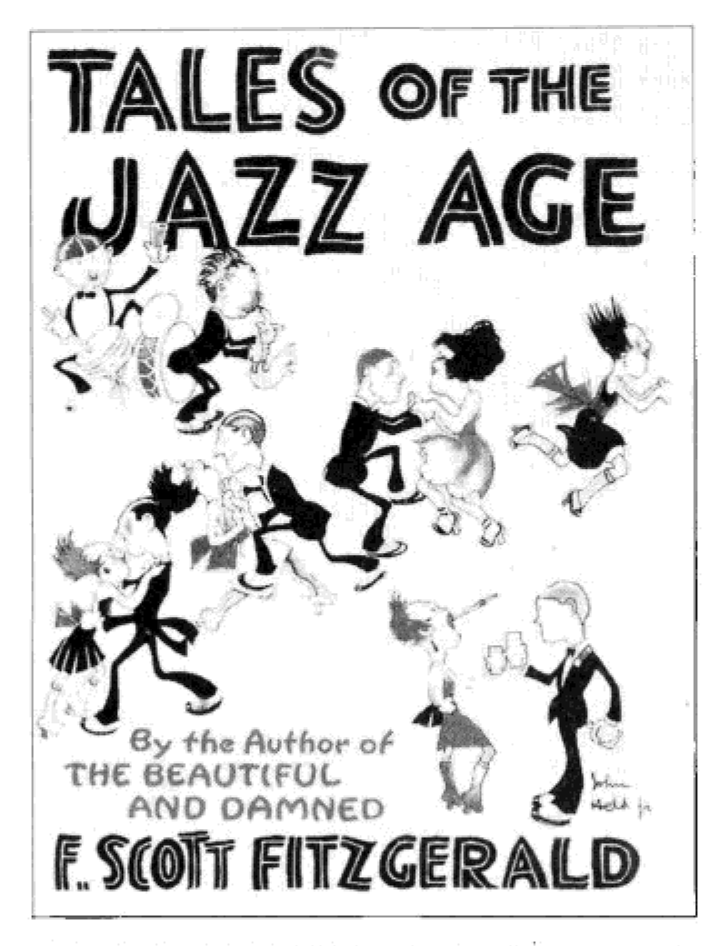
随后是纳撒尼尔·霍桑（1804—1864），《红字》（1850）和《带有七个尖角阁的房子》（1851）使他在英格兰几乎获得一致好评。同样是在1851年，赫曼·梅尔维尔发表了《白鲸》，尽管直到1891年，也即在梅尔维尔过世多年以后，他才被人誉为一个伟大的作家。

20世纪末，像威廉·迪恩·豪威尔斯和亨利·詹姆斯这样的作家在美国本土和海外都引起了人们的关注。马克·吐温已经结束了《哈克贝里·费恩历险记》的创作。严肃的美国作家不再追随欧洲作家。美国文学已得到普遍认可。重要的小说还会给出版商的投资带来回报。因此，一个名叫F.司各特·菲兹杰拉德的年轻作家就可以极为从容审慎地坐下来创作他的那部"伟大的美国小说"。我们都熟悉这个短语。对于很多人来说，它已经变成了伟大的美国神话，一个人们可以渴盼但却从来没有完全实现的梦想。然而不管怎样说，在越来越多的批评家和文学史家看来，《了不起的盖茨比》相当接近那个梦想。

在创作《了不起的盖茨比》时，菲兹杰拉德自信地感到自己捕捉到一种很重要的东西。在开始创作这部作品的时候，他只有28岁。在这以前，他已经出版过《人间天堂》（1920）和《漂亮冤家》（1922）。批评家对他的发展前景相当看好，菲兹杰拉德也自认是一个重要作家，一个肯定会在文学界留下声名的作家。同样，他还知道自己是一个美国文化的观察者，一个评判美国社会发展走向的批评家。

第一次世界大战刚刚结束，美国正在摆脱战时的经济紧缩，过去严格的道德标准开始放宽。尽管国会在1919年通过了禁酒法案，但是人们还是可以轻易地买到非法贩卖的酒品。女人的裙子短了，头发短了，还抽起了香烟。在富人的掌管下，汽车不再是一

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



约翰·海尔德为1922年出版的菲兹杰拉德短篇小说集第一版设计的护封。像这样的形象有助于公众在想象中界定爵士时代的特征。

种交通必需品，而成了一种人们可以整晚快活地飞奔疾驶的工具；喝过酒之后，他们不再活得小心翼翼，而他们开车时的那股莽撞劲儿，似乎明天不复存在。然而，对于一个像菲兹杰拉德这样敏感的人来说，情况也许不是这样。

弗兰西斯·司各特·基·菲兹杰拉德来自于明尼苏达州的一个保守家庭。他的父母都是吃苦耐劳的人，深受传统的中产阶级价值观影响。在一切交往中，他们都强调诚实和正直的重要性。他的父母依照一个远方堂兄的名字给他取了名，这个堂兄是"星条旗"① 的词作者。他们把菲兹杰拉德送到了新泽西州的一个教会预备学校读书，后来又送他到普林斯顿大学。他们对他寄予了厚望，希望他会出人头地。虽然他的父母是按照美国成功故事里的完美典型来培养年轻的菲兹杰拉德的，但他却把相当一部分天分倾注到写作上。他对自己所学的大部分东西都不感兴趣，当他确切知道自己永远不会毕业时，就辍学参军，成为一名军官，1919年退伍，然后定居纽约，决心要成为一位有名又有钱的作家。他与阿拉巴马州最高法院一名法官的女儿，二十一岁的赛尔姐·塞尔结了婚。《人间天堂》的出版使得菲兹杰拉德在批评家和公众眼中声望鹊起。

钱袋里有了大笔的钱，这使他和塞尔姐成为喜欢寻欢作乐的新一代人。而对于这一时代，菲兹杰拉德将之命名为爵士时代。曾为其作品《蔬菜》和《人间天堂》设计护封的艺术家小约翰·海尔德进一步使菲兹杰拉德的名字同爵士时代的整个精神面貌联系起来：身着短裙的年轻女郎、私烧杜松子酒、没完没了的疯狂晚会。

尽管《了不起的盖茨比》使人们把它的作者与爵士时代的轻忽、放纵的生活方式永远地联系在了一起，尽管菲兹杰拉德确实喜欢纵酒，但一直以来，他都被不公正地刻画成一个不计后果的花花公子。菲兹杰拉德从没有丧失过自己作为一个严肃作家的信念；他沉迷于私烧杜松子酒和年轻女郎，特别是旅居巴黎的美国艺术家所过的那种酒神生活。这种沉迷带来的唯一结果是他对战后社会变得更加愤世嫉俗，也更加坚定了他决心去揭露它的放纵无度。在整个20世纪20年代，美国虽然通过华尔街市场的繁荣以及非法酿酒业积聚了大量财富，但这个时代即将走向1929年的经济危机。也许菲兹杰拉德预见到了它的到来；或者，如果他预见的不是危机本身，也是许多人不可避免的毁灭，他们在放纵的生活涡流里沉溺，相信自己总会受到财神爷的保佑。

"美国梦"这个短语与"伟大的美国小说"一样广为流传，它们对我们分析《了不

---

① 《星条旗永不落》美国国歌。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

起的盖茨比》非常重要。在19世纪后半叶，“美国梦”获得了世界声誉，那时有很多故事讲述的都是出身卑微的人变成了有钱有势的人，他们之所以能做到这点，乃是因为他们狂热地决心充分利用一个充满无穷机会的国家、一个没有严格阶级秩序的国家、一个没有人会“在一棵树上吊死”的国家所提供的机遇。这个梦想随着那些令人眼花缭乱的讲述自我成就之人如何积累起巨额财富的故事而流传开来。它诱惑欧洲移民蜂拥到埃利斯岛，他们的眼神里流露出的是对未来的乐观主义情绪。

《了不起的盖茨比》的主题描述的是这个梦想的空幻，以及一个人因为相信美国梦而遭受毁灭的悲剧。那些百万富翁的先驱者们——比如约翰·洛克菲勒、约翰·雅各布·阿斯托和J. P. 摩根——都取得了传奇性的成功，这种成功似乎也牢牢地掌握在那些富于进取的年轻人的手中。尽管在这部小说里影子般的主人公盖茨比从没有对这些年轻人指名道姓，但似乎可以肯定的是，他精通美国的财富历史。这份历史所告诉他的是，在美国这块土地上，一个从乡下来的穷小子可以飞黄腾达，倘若他知道游戏规则。

《了不起的盖茨比》同样还是关于所谓的“喧嚣的20年代”的故事，以希腊悲剧的经典模式写成。（关于这一模式的一些特点，我们已在第二章作了考察，第九章将作深度讨论）。俄狄浦斯成了一个强有力的国王，相信自己可以与神明平起平坐。盖茨比像他一样，也把自己看成是纽约上流社会中最受欢迎、最受人仰慕的人。他相信这个社会里所有的人都是他的追随者。他的周末聚会成为传奇。他一个人生活在长岛最时尚街区的一座豪宅里，再没有人能够比他更出色地炫耀财富的魅力。他骄傲地开着一辆黄色的劳斯莱斯。当人们看到他开车呼啸而过时，他十分确信他们会带着艳羡和嫉妒的神情，叹息自己不像他那样走运。

盖茨比乃是自我成就者之原型，除了自己的欲望之外，他对一切概不关心。此外，这部小说的风格和叙事手法也非常出色。尽管作者当时还不满三十岁，但他表明自己已经跻身进一个文学大师的小圈子里（其中还包括他的亲密朋友欧内斯特·海明威）。

在《了不起的盖茨比》中，菲兹杰拉德发展出了一种后来被反复模仿的技巧：故事是由一个担任叙事的观察者讲述的，这个观察者不是作者，而是其中的一个角色，他既游离于行动之外，同时又深深地参与其中。这个人物使作者得以创造出一种深刻的真实感。叙事者，一直离读者很近，变成了一个真实的人，他所观察到的情况也因此具有了真实感。这个叙事者从不会主动采取行动；像我们中的大多数人一样，他偶然遇到了那些发生的事。他会对它们做出反应、进行客观的判断并阐释它们的意义。

根据《了不起的盖茨比》提供的视点，尼克·卡洛威是一个敏感的年轻人，他出身于美国中西部一个“显赫而富裕的家庭”，他参加过那场“伟大的战争”。回来后，他认定中西部是“天底下最寒酸的地方”，便去东部学习做“债券生意”，但他却没什么想发大财的野心。相反，他似乎对了解这座大都市及其快节奏的与其成长环境如此大相径庭的社会更感兴趣。

卡洛威在长岛租下了一间简陋的平房，他发现这座房子紧邻杰伊·盖茨比的豪华

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

宅第，街坊里流传着关于盖茨比的各种谣言。每到周末，尼克就看见几百号客人坐着斩厢内有玻璃将司机座位隔开的豪华轿车来到这儿，他们从舞厅涌到修剪齐整的草坪上，在这里喝酒跳舞通宵达旦。

在美国小说里，很少有作品可以与菲兹杰拉德为盖茨比的出场所作的铺陈相媲美。事实上，在小说几乎进行到三分之一之前，这个与小说同名的人物一直没有出场，因此读者充满了兴奋的期待。我们得到的是关于盖茨比的零零碎碎的闲话：他谋财的路数不正；他是凯泽·威廉的侄子，而后者为了供养他，竭尽了全部的钱财；他甚至还杀过人。尼克曾瞥见他站在草坪上，可令人奇怪的是他总是孤零一人，周围没有崇拜者的簇拥。直到小说发展到具有讽刺意味的收场戏时，我们才会明白其中的原委。

我们从来没有接近过盖茨比，我们总是通过尼克好奇的眼神看到他，这种写作手法至为关键。菲兹杰拉德创造了一个不是主人公的主人公。在最后的分析里，尼克成为主角。他刚到纽约的时候，对城市生活及其悲剧一无所知。盖茨比表面的魅力及其奢华的生活方式让尼克神魂颠倒，可他从来不会上钩；这部小说的实质在于尼克最终明白了盖茨比和美国梦的悲剧所在，只有那种能够对这梦想进行观察但却不会被它摧毁的人才能够达成这种认识：

> 他走了很长的一段路，才来到这块忧郁的草坪上，他的梦想似乎肯定离他很近，以至于他根本不可能抓不到它。可他不知道它已经转到了他的身后，藏在这座城市之外的巨大晦暗的深处。在那里，合众国黑色的土地在夜幕的笼罩下绵延不绝。[15]

这部小说取得的一个惊人的成就是：尽管我们从来没有接近过盖茨比，尽管我们从来不能确切知道他是怎样赚钱以及他的钱到底有多少，可我们却会关心他。菲兹杰拉德让盖茨比痴迷地爱上一个女人，她似乎代表了爵士时代的兴奋和它的浅薄。他们不是罗密欧和朱丽叶，尽管——如果有机会——盖茨比也许会在内心里发展这种浪漫感情。他的爱是那么诚恳，那么真诚，因此我们感到不管他的过去有多神秘，他理该有一个更好的命运。然而，这恰恰是合情理的悲剧所在。我们禁不住感到这个在劫难逃的人值得我们去关心他。与此同时，我们也知道他要为他遭受的不幸承担责任，因为他的孤独不幸并不是由环境造成的。

这场悲剧之所以会这样“奏效”，主要是因为我们慢慢地了解了小说的叙事者。很明显，他喜欢盖茨比，即便他不赞成他的生活方式。因为尼克在乎他，所以我们才在乎；可如果菲兹杰拉德选用另外一种重要的叙事技巧，即全知作者视点，那么，情况绝不会这样。在全知视点的小说中，作者可以洞悉每个角色的一切，他常常会在每个角色的外部和内心生活之间自由出入。这种叙事方法很适合于那种故事即是一切的小说——“下一步将发生什么？”但是在一部把焦点放在了一个大于生活的悲剧性人物的小说里，这种方法却未必适用。当作者想要创造那种大于生活的角色时，他需要少讲话，而读者要

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

多参与。

我们只能听到尼克·卡洛威对于事件的解释，可因为他离盖茨比也很远，所以他从来不能给出他的一个全貌。然而，这恰恰是伟大小说的力量所在。伟大的小说很少给我们提供完整封闭的东西。我们很少会感到作者给出了一个总体结论，而我们也会分享这一点。因为一部伟大的小说要比一部戏剧或电影更长，因此它可以容纳生活中更多的东西，它会提出很多问题，而且还会让我们向自己提出更多的问题。就《了不起的盖茨比》而言，它的问题是：什么才是真正意义上的好的生活？财富到底有多重要？人值不值得搭上一生去做一个玻璃橱柜陈列自己的成功明细？也许更重要的一个问题是：非道德的代价是否太过沉重？

这里，我们一直没有讲盖茨比悲剧的细节以及这部小说著名的讽刺性结局。也许，读者只有在读完整部作品之后才会感到释然。在这部作品中，除了其他的宝贵财富之外，读者会看到菲兹杰拉德复杂而深刻地展现了一个著名的时代，而对于这个时代，人们还仅知道它的皮毛。

短篇小说

根本而言，短篇小说和（将在第七章讨论的）爵士乐是美国人的发明。我们可以——事实上我们已经——出具了可以证明这种观点的论据。尽管如此，我们却一定要谨慎小心，因为这要在很大程度上看我们如何界定短篇小说的含义。如果我们只是认为短篇小说是包含一个中心行动、篇幅不是很长的故事，那么我们必须承认《圣经》才是第一部短篇小说集。《圣经》中该隐和亚伯的故事、约瑟和他兄弟的故事、路得的故事、亚伯拉罕险些把以撒献作燔祭的故事——更不用说伊甸园故事本身——我们不仅必须将这些故事视为宗教经文，而且还要将它视为文学杰作，极少浪费笔墨的故事的典型，而这正是伟大的短篇小说的特征。

杂志小说

19世纪的杂志里不仅有以每周或每个月为周期连载的长篇小说，而且还有许多人们可以一口气读完的短篇小说，这大概是因为作家创作长篇小说的速度不能满足人们的需要。此外，只要作家能编出一个怪诞离奇的故事，特别是其中牵涉恐怖城堡里的谋杀或鬼魂，而且还能营造出一个令人极度不安的高潮，就会有大把的钱在等着他们赚。相对来说，小说的利润回报却慢得多。

当我们想到这样的故事时，我们脑子里马上会出现埃德加·艾伦·坡（1809—1949）这个名字。他那晦暗阴森的氛围、门户紧闭、挂满了蜘蛛网的古堡以及回荡在漆

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

黑走廊里的幽灵般的声音使他挣到的钱足以保持他的两个灾难性癖好：酗酒和赌博。尽管在短暂的一生里，他好像从来没有非常开心过——这也许可以解释为什么他会创造那个怪诞的他不断要逃进去的想象世界——但他在身后留下的短篇小说精品却足以奠基美国在这一领域里的卓越地位。

> 一个妇人在一幢老房子里坐着，门窗关得严严实实。她知道全世界只剩下了她孤零零一个人，其他的一切都已死去。就在这时，门铃响了起来。
>
> ——（一个迷你恐怖故事）通常认为该作者是托马斯·贝利·奥尔德里奇

后来，在法国，短篇小说被我们所称的现实主义（realism）文学潮流一扫而光，现实主义强烈反对从前的纯粹幻想的小说和故事。人物，如果不比小说中的情节更重要的话，至少已经变得与情节一样重要，而且人们还会期待短篇小说能够在启示中达到高潮，让读者可以参悟人性的某一方面或是生命本身。启示通常具有讽刺性。

讽刺性短篇小说结尾的著名一例是英国作家 W. 萨姆塞特·毛姆（1874—1965）写的《生活事实》。父亲让自己天真、年轻而又不谙世事的儿子只身一人来到巴黎，希望对于生活的接触可以帮助他成熟起来。父亲警告儿子要当心陌生人，看好自己的钱包。在碰到一个女人后，儿子发觉她偷了自己的钱包，还把它放在了一个花瓶里。等到女人离开房间后，他得意地掏空了花瓶里的东西，结果除了把自己的钱包找回来之外，他还偷走了她所有的钱！

短篇小说常为我们提供的这种对于生活或是人性的突然洞见叫做顿悟（epiphany）。在文学批评中，这个术语的意思是一个揭示真相的行动或对白。有时，比如说在下面要分析的这个故事里，顿悟来自于这样的一个行动，它不仅完全出人意料，同时又会让我们感到吃惊，深受启发。

一篇短篇小说杰作：雪莉·杰克逊的《彩票》

最近几年出版的很多短篇小说都摈弃了从前“必备”的顿悟元素。虽然如此，却仍然有一些作家希望与读者分享他们的洞见，希望他们的作品以某种震撼收尾。一个因其令人极度不安的顿悟而享有国际声望的短篇小说就是这样的一个故事，它的作者是雪莉·杰克逊（1919—1965）。杰克逊通常可以把艾伦·坡的毛骨悚然与现代短篇小说的高潮含义糅合在一起。

《彩票》可以分为几层面。尽管它会回报那些有洞察力的读者，让他们在每次阅读时都有更加开阔和更加深入的顿悟，但在表面上，它却是一个充满紧张感的现实故事：一个僻静的小镇要举行一年一度的抽奖仪式，而“奖品”的性质在让人不寒而栗的高潮到来之前一直是小心掩盖的。

故事以愉快的基调开始。那是初夏里美丽的一天，小镇上的人们喜气洋洋地来到广场上，等候一年一度在这里举行的博彩活动。人们几乎不曾留意，作者在不经意间提到了男孩子们在他们的口袋装满了石头。毕竟，他们在一个快乐的节日里正玩得高兴。作者还把博彩活动同小镇上的其他集体活动放到同一个背景下：

> 博彩活动——就像广场舞会、十几岁孩子参加的俱乐部活动、万圣节的集

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

会一样——是由萨默斯先生主持的，他把自己的时间和精力都奉献给了公益活动。[16]

出于某种在开始时不是很明朗的原因，杰克逊颇费了一些笔墨来介绍苔希·哈钦森。她迟到了，气喘吁吁，担心自己错过今年的博彩。

除了小男孩的石头之外，作者还小心地铺垫了其他一些不祥的细节。抽奖用的箱子，其中包括那张“中奖”的小纸团儿，是黑色的。我们知道眼前的这场博彩活动沿袭自一个古老的传统，尽管它“最初的配套用具久已失传”。[17] 可是，左邻右舍的居民开的玩笑和闲聊似乎会让我们把这不祥抛到脑后。难道事情不该这样吗？难道这个名叫亚美利加的幸福小镇不是最幸福的时候，最没有危险吗？生活在这里的人们难道不是很幸运吗？

有谣传说一些小镇已经不再举办这样的博彩活动了，随着这个谣言的播散，人们的闲谈也变得越发让人感到不安。这个传言让人们感到强烈的不满。这项博彩活动一直都在举行啊。他们不知是怎么想的？有个人甚至还引了一句古老的谚语：“六月的博彩，丰收的庄稼。”研究古代仪式的人类学忽然间打破了这个小镇表面上的平静。很久以前，人们不是也会举行献祭仪式，好让神明高兴，从而可以保证一年的好收成吗？这场博彩活动的大奖是什么呢？

随后，一个令人恐怖的意外。“中奖者”就是那个几乎错失博彩活动的苔希·哈钦森，那个似乎赞同举行这项活动的女人。但现在，她抽到了那个带有一个黑点的小纸团儿；她大声说这次的抽奖不公平，甚至当小镇上的人们手里拿着石头向后退去，剩下她一个人——今年献祭的羔羊——在空地上时，她还在激烈谴责这件事不公正。

《彩票》首次发表在 1948 年的一期《纽约客》杂志上，这个杂志极为吸引那些期望可以读到复杂故事的读者。他们中有些人可能对这个故事感到困惑不解。怎么会有人想到这样一个恐怖的结局？这个故事的要点是什么？毫无疑问，不会有这样的博彩。在这些开明的时代里，是不会有的。

这个故事鲜明而出色地展示了**象征主义**（symbolism）艺术。我们不能从表面上理解这个博彩活动。象征主义在一个故事里，或是在任何一种文学形式中的作用，就此而言，在于它使作者能够在短暂的时间跨度里说出或探索出更多东西。他们常常也许无法告诉你一个象征意味着什么。直白的表述是日神方式；而象征主义则是源自于作者内心最深处的酒神存在。最有效的象征主义可以达到理智未及之处。如果一个直白的表述可以奏效，为什么要舍近求远？当直接的语言不能传达一种复杂的思想时，就会使用象征主义。正因此，《彩票》中的顿悟包含许多洞见，而不只是一种洞见。

《彩票》中的象征主义表明了若干可能性，而所有的可能性在故事中可能同时并存。比如作者也许是在思考那些根深蒂固的迷信，它们使得人们得以应付像旱灾、龙卷风、水灾等自然灾害以及个人生活中的厄运。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在宾夕法尼亚州，许多农场的仓房都是用人们称为“巫符”的东西精心装扮的，它们的用处是为了驱邪。有些人不会在梯子下面走。如果他们踩空了一个台阶，他们会回身在那上面再踩一下。黑色的猫穿过他们走的路同打碎的镜子一样是个凶兆。为了求雨，人们至今还会(为了开玩笑抑或当真地)跳祈雨舞。然而，古老迷信的残余仅只是《彩票》的表象。

《彩票》同样也涉及所谓的代罪羔羊论，这个理论常常用来解释某些人类行为。死刑通常是公开的。据说，如此执行死刑就可以遏制未来的犯罪。但是有一些文化人类学家指出，过去旁观行刑的人们可能会聚到开阔的公开场所去看绞刑或斩首，以便通过一个人的死来驱散自己不为人知的愧疚感。现在死刑的执行会在更小规模的见证人面前进行，不过，最近有人要求在电视上播映死刑的执行。他们提出的理由是，假如人们看到了残酷的死刑场面，就会要求废除死刑。尽管如此，人们想知道这个假想是否成立；或者，如果假想成立，那么，在电视上播映死刑场面的做法也许会带来另外一种完全不同的效果。有理论认为，很多人私底下喜欢读报纸上关于死囚最后几个小时的报道，因为他们的潜意识在说："看到了吧？你毕竟还没有那么糟糕"以及"你的生活跟这个人比，已经相当不错了！"

有个公司办公室的记录不像代罪羔羊论那么有威慑性，他们处理不快的办法就是每周指定一个不同的人为办公室里发生的所有坏事承担过失。他或她会很大方地认错，并且会特别努力地彬彬有礼地对待每个人。通过这种方法，没有人会有内疚的负担，因为真正的肇事者永远不会被揭发出来。相对于雪莉·杰克逊的《彩票》而言，这种办法是“反”其道而行之。

这篇故事的结尾可能也揭示了存在于我们每个人内心之中的那种黑暗。小镇上的人教苔希最小的儿子怎样投掷石头。我们知道他长大以后，还会热心参加这种仪式，即使受害者也许是他自家中的另外一个成员。福音书讲述了耶稣如何阻止人们向马格达莱纳的马利亚投掷石块，他说“没有罪的人”可以投第一块石头，人群于是戛然而止。《彩票》告诉我们，集体敌意可以使人们马上摆脱所有的罪恶感。

神圣的阅读可以带来双重的结果，其一它向心灵传授知识；其二它给心灵提供是非的准则。
——圣维克托
(1096—1144)

诚然，人们可以轻易地说这个故事如何揭示了在充满善意、诚实而又正派的人们的灵魂之中所潜藏的罪恶冲动，可另一方面，我们会突然意识到自己正是这种黑暗的所有者。若不然，我们为什么会感到那种蔓延而来的恐怖如此迷人，如此激动人心？我们是不是发现在适当的条件下，自己还可能与别人一起对那个孤立的个体进行自以为是的谴责？这篇故事逼迫我们去面对我们自己，去问我们自己是否有勇气站出来支持那个不受欢迎的人。在这个意义上，《彩票》牵涉对于个体道德原则的理解："我知道这不对，但我不得不随大流。除此之外，我还能怎么做呢？如果不这样，他们可能就会对我投石块。"

这个故事同样也包含宗教意涵。人们不难想象小镇上的人们会问心无愧地参加礼拜仪式，也许他们甚至还会把自己的所作所为归因于顺从“上帝的意志”。这篇故事

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

同样也包含政治意涵。知名人士常常因为遇到倒霉的事而受指责。甚至是在2001年"9·11"袭击之后，很多人还在问："为什么他们事先不知道？为什么他们不能事先做点什么？"在一个日趋复杂的世界里，灾难性的事件可能是一连串复杂的事态所导致的结果，可很大一部分人似乎更愿意去责备别人而不愿意直面现实。

《彩票》是一次人类学研究的压缩版。古代的祭祀仪式至今还在延续，它们尽可能地伪装成文明行为。团结一致的诉求会让人们合起伙来对付那些与他们的生活方式格格不入的人。那些被抛弃的人如果不是事实上，已经在象征意义上被谋杀了。

雪莉·杰克逊在短短11页篇幅的小说里表达的主题和思想要比很多篇幅相当长的作品所表现的主题和思想还要多。从终极意义上讲，象征主义带给文学，尤其是带给短篇文学作品的就是这种丰富性。

作为一种文学类型，短篇小说最初常常发表在杂志上，它对那些沉浸在快节奏的商业和技术世界里的人们有很大吸引力。如果人们想找一点一口气就可以读完的东西，那么不管是短篇小说集，还是单独发表在杂志上的短篇小说，都会是人们的一种理想选择，尽管在长途旅行中，或是人们有空闲的时候，长篇小说仍是受人欢迎的。专心于读书的人能够知道这两种文学类型都会给他们带来独特的回报。

一流的短篇小说作家通常可以得到像重要的长篇小说作家所得到的那种承认。一些作家，比如欧内斯特·海明威、尤多拉·韦尔蒂、A. S. 拜厄特、乔伊斯·卡罗·奥茨和约翰·厄普代克等人在这两种类型的文学史上都牢牢地占有了自己的一席之地，而像凯瑟琳·曼斯菲尔德、凯瑟琳·安·波特、凯·博伊尔以及雪莉·杰克逊等人则因为创作

本章年表

古代（公元前1200—公元400）	
荷马	公元前1200—前850年之间
吉尔迦美什	公元前7世纪发掘
摩诃婆罗多	公元前400—公元400
卡图卢斯	公元前84？—前54？
维吉尔	公元前70—前19
文艺复兴（1300—1650）	
彼特拉克	1304—1374
乔瓦尼·薄伽丘	1313—1375
米格尔·德·塞万提斯·萨维德拉	1547—1616
莎士比亚	1564—1616
约翰·多恩	1572—1631
后文艺复兴（1650—1800）	
松尾芭蕉	1644—1694
丹尼尔·笛福	1659—1731
乔纳森·斯威夫特	1667—1745
塞缪尔·理查逊	1689—1761
威廉·布莱克	1757—1827
小林一茶	1763—1827
19世纪	
华盛顿·欧文	1783—1859
詹姆斯·费尼莫尔·库珀	1789—1851
纳撒尼尔·霍桑	1804—1864
埃德加·艾伦·坡	1809—1849
赫曼·梅尔维尔	1819—1891
爱米莉·狄金森	1830—1886
安东·契诃夫	1860—1904
现代（1900— ）	
乔治亚·道格拉斯·约翰逊	1886—1966
爱德娜·圣文森特·米莱	1892—1950
阿奇伯特·麦克利什	1892—1982
弗兰西斯·司各特·菲兹杰拉德	1896—1940
佛德里克·加西亚·洛尔迦	1898—1936
约翰·斯坦贝克	1902—1968
约翰·西阿迪	1916—1986
雪莉·杰克逊	1919—1965

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型 文学中的偶像和象征

美国梦（American Dream）：系指这种信念，即任何人，哪怕是一贫如洗的新移民，都可以在美国获得财富和成功，只要他们有足够的动力和野心。这一神话在19世纪后半叶美国进入经济繁荣时期曾流行一时。新的移民浪潮到来了，他们阅读奥拉西奥·阿尔杰创作的穷人暴富的小说。菲兹杰拉德笔下的人物杰伊·盖茨比代表了对美国梦的悲剧性阐释。

死亡（Death）：死亡的化身在文学中，倘若不是在大众文化中，或许是最为人们熟知的偶像。也称为“狰狞的收割者”（Grim Reaper），这个形象通常被描绘成一个蒙面的骨瘦如柴的人或幽魂，手持一只沙漏和一把用来杀人的长刀。比利·柯林斯在其诗作《我的死期》里使用的就是这一象征。

献祭羔羊（Sacrificial lamb）：在整个古代的近东和地中海世界，羔羊经常是献给众神或上帝的祭品。最终，羔羊变成了所有祭品的象征。作为一种象征，羔羊也与基督有关，他被钉在十字架上，他的死通常被解释为“献祭”。我们在威廉·布莱克的诗作《羔羊》中可以看到对这一原型的显式引用。

替罪羊（Scapegoat）：出自希伯来圣经，最高祭司亚伦向一只山羊忏悔犹太人的全部罪恶，然后驱羊于荒野之中，象征性地驱除了人们的罪恶。作为一种文学原型，替罪羊是任何一个因集体的罪恶而受到惩罚的人或物。在雪莉·杰克逊的《彩票》中，我们可以将中彩者苔希·哈钦森视为一只替罪羊或一个与此相关的原型——献祭的羔羊。

超级英雄（Superhero）：可以超越常人的局限且通常被赋予超人的、神异的或其他特殊能力的英雄。吉尔伽美什、阿客琉斯和赫克托耳都是古代的超级英雄。

特洛伊木马（Trojan horse）：希腊人借以打败特洛伊的一个神话谋略。他们藏在了被拖入特洛伊的木马的腹内，然后当夜晚来临整个城市的人们在睡去的时候从马腹中出来杀戮。今天，这一象征用指防范者自愿接纳的人、物，也指电脑病毒所使用的一种策略。

了大量的短篇小说而知名。

那些在过去没有像他们自己所期望的那样花时间阅读严肃小说的人们也许会发现，阅读短篇小说可以是一种很好的方法，借由它，人们可以与阅读结成相伴终生的友谊。

通过关注主要文学类型的具体实例，本章介绍了一门非常复杂的学科。这些实例包括荷马的《伊利昂纪》；彼特拉克、莎士比亚、多恩和米莱的十四行诗；菲茨杰拉德的《了不起的盖茨比》，还有雪莉·杰克逊的《彩票》。

> 只有艺术家才能够克服奴役导致的后果。有些事是只有艺术家才可以做的：这是我们的本职工作。
>
> ——托尼·莫里森

我们并不认为本章的介绍是对文学的一次彻底研究。这里列举的几部重要作品意在鼓励你，使你能够让阅读小说成为你正在展开的生命的一部分。你要从这里开始做起。一部文学作品，不管是短篇还是长篇，不管是散文还是诗歌，一旦你翻开了它的头几页，你将会发现很多无限的世界和无限的维度，它们可以把你带到一个只有人文学才知晓的地方：你自己的想象之岛。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

思　考

1. 在古代史诗中，吉尔伽美什和阿客琉斯都不是特别讨人喜欢的人，但他们却都是英雄人物。对于这一事实，我们应作何解？
2. 采用《当我受尽命运和人们的白眼》所使用的五步抑扬格的节奏和韵脚格式作一首十四行诗。想象你正为自己的爱人作诗。
3. 让你的心灵充溢在一首诗歌之中。这首诗不必符合严格的节奏和韵脚规定，使用下列任一项为其主题：
   a. 你想结束一场浪漫爱情。
   b. 你想要拥有的一场浪漫爱情。
   c. 你对一个因为逝去的爱情而感到苦闷的人提出的建议。
   d. 给一个抢走了你的爱情的人写一封诗体书信。
   e. 给一个被抢走了爱人的人写一封诗体书信。
4. 再读一遍布莱克的《羔羊》和《老虎》。找另外一种动物，写一首带有节奏和韵脚的短诗。这首诗的真正主题实际上并不是这个动物。与全班同学分享，看一看有谁可以知道你的用意。
5. 传统俳句里的形象皆来自于对自然的观察，但现代诗人常常会拿这种体裁搞笑取乐。就下面一个或几个主题，写一首俳句：污染、摇滚音乐会、一件放学后要做的事、一个大型购物中心；你也可以自选主题。你的诗必须用5—7—5的音节格式。下面这首现代俳句的作者是诗人费雷德·威特科夫：

   鸟儿欢唱
   因为它要歌唱，
   不是因为要表达思想。

6. 本章第一页对面的那幅图画是一百多年以前，为了纪念一位法国作家百年诞辰而创作的作品。在英国到处都可以见到莎士比亚半身像。国外的市政府常常会为伟大作家的纪念性雕像提供资助。依你看来，人们是否应该为了庆祝伟大的文学成就，使用公共资金竖立纪念碑？
7.
   a. 显而易见，史诗可以赋予一个团体或民族以一种令人自豪的认同感，或是赋予他们一种辉煌的历史感。史诗中的主要人物通常是赫赫有名的英雄。再读一遍讨论荷马的那一小节。
   b. 重读一遍莎士比亚第29首十四行诗。然后，请听这首诗的朗诵录音，你可以边听边看。试指出朗诵者在什么地方做了停顿，在什么地方做了强调，他的读法是否会与你的读法不同，并陈述理由。
   c. 正如本教材指出，布莱克的《老虎》是用童谣体写就的一首严肃诗歌。在听完这首诗朗诵后，探讨一下朗诵者的朗诵风格是否适当，以及以他的风格是否多多少少有利于听众理解这首诗。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

超现实主义艺术一例。勒内·玛格利特，《绿洲》，1926



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第五章

美　术



最近，在现代俄国画家瓦西里·康定斯基的作品展上，有人注意到两个年轻人着迷而又困惑地看着一幅油画。如果你再看一遍《构图，7号》（彩图7），你会看到一幅典型的康定斯基作品。注意，这幅作品呈现给观众的是许多不同的形状和色彩，但它却不是某个东西的画面。最后，两个年轻人中有个人可能灵光乍现，转向他的同伴："我知道这是什么了！"他的朋友显然还是困惑不解，便热切地期待进一步的解释。"是两只电灯泡"，他说。那个朋友仔细地研究一下，随后他的面容渐渐变得舒展开来。"你说得对！"他说，"是两只灯泡。"两个人赞同地点着头，接着看下去。

倘若康定斯基当时站在旁边，他很可能会想：就我而言，不管他们看出来的是什么都无所谓。可另一方面，他也许会希望倘若这两个人能更多地了解视觉艺术，他们就能渐渐地学会就作品本身而观赏作品；这也就是说，不要强求作品满足他们的写实主义诉求。通常而言，如果一幅绘画或是一件雕塑"不像什么东西"，这就意味着它不想描摹现实世界里的物和人。"看起来像什么东西"的含义是艺术家在描摹他所看到的东西。不管哪种情况，观众看到的都是艺术家心智的投影。

如果我们把写实主义定义为对人和物的声音和样貌的复制，那么我们大多数人都会对这种写实主义抱有一种毫不含糊的成见，而在我们的文化中，也存在着大量的写实主义。连环画册，虽然是对现实的夸张，但它对真实事物的写真依然可辨。动画片也许会把我们带进幻想的国度，但是不管怎样变形，动物依然是动物、人依然是人、树依然是树。

1937年，瓦尔特·迪斯尼公司推出《幻想曲》，这是一部为古典音乐编配的至今仍很流行的动画短片集。虽然艺术家的想象力在该片中达到了无与伦比的高度，但是其

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

中极少有视觉上的混乱。《热门劲舞》是由可辨认的穿着芭蕾舞鞋和舞裙的河马表演的。而长期以来一直因其能说会道、想象力丰富而享有盛誉的米老鼠则成了《魔法师的徒弟》。怪兽们——正如其艺术造型那样——蜂拥到巴尔特山，可最后却离开了那里，向一个田园诗般、仿若一个大教堂的森林景观进发。仅仅在看了开头的几个连续镜头之后，观众就会想知道他们在看什么。在巴赫D小调托卡塔与赋格的激发下，迪斯尼艺术家们沉浸在幻想中，他们把很多像康定斯基一样抽象的作品放到了银幕上。它们出现、相互交错，然后消失于五彩缤纷的颜色之中。

一直以来，《幻想曲》每隔几年就会重新上演，它的银幕变得越来越大，还有庞大的扩音器材传输音乐厅里的尖锐音响信号。很久以来，巴赫的音乐被视为经典的迪斯尼开场乐曲。在今天电影里那些壮观的依靠先进电脑技术使然的特技效果中，我们可以看到视觉想象的奔腾。虽然我们都知道，而且也会接受一辆汽车在真实生活中不能“飞过”一座断开很大缺口的桥，但是在观看特技效果时，我们并不会有写实主义诉求。说到非写实主义的普及，也许我们最有深切感受的就是常常遭到批评家嘲笑的特技效果。电脑技术凭其自身特性已经变成了一种艺术形式。

只是在有些时候，视觉艺术世界才会是真正的写实主义。尽管希腊和罗马的塑像与真人相似，但是它们不像我们大多数人，其身体比例是完美的。米开朗基罗的绘画以及雕塑作品中的男性通常有着那种我们在大街上不大可能找到的健美的体态。具象写实主义——一种逼真模仿真实场景竟至于我们觉得自己可以直接走进画面的艺术——在17世纪和18世纪的发展日臻成熟。对于今天的画家而言，具象写实主义常常只是他们发展新技巧的一个起点。虽然如此，很多人却仍然会依据作品的写实程度来判断艺术作品的好坏。

本章将向读者简要介绍视觉艺术：绘画、雕塑和建筑。试着不带任何偏见、不带任何成见地走进本章的学习；以开放的态度对待那些在开始时可能显得生疏、在某些情况下，可能还显得非常“疯狂”的作品。最重要的是，读者不应该要求一个对每一位艺术家的每一件作品都普遍适用的视觉艺术定义。

我们可以找到很多准确而又值得引证的定义。罗伯特·梯勒，一个受人欢迎的老师，同时又是一个深受人们尊敬的艺术家，给艺术下的定义简明扼要，没有学究气，但却令人信服：艺术就是一个艺术家所做的事。在这个表述中，梯勒呼应了很多艺术家同行的观点，他们都把艺术视为某一类人的行为方式。诚然，这个定义不能保证每一个声称自己是艺术家的人确实是艺术家。

可是，是什么造就了一个真正的艺术家？谁来决定？有时，就文森特·凡·高而言，历史会作出评判。凡·高死的时候默默无闻，亦身无分文。但在他去世后，他的作品得到了世界公认。有时，艺术家在世时也会备受赞誉：米开朗基罗、列奥纳多·达·芬奇、巴布罗·毕加索，他们的作品都会在本章讨论。有时，对一个艺术家生前和死后的评价会有所不同。至于本章亦会讨论到的“波普”艺术家安迪·沃霍尔，最后的定论还悬而

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

未决。沃霍尔因为画了100个汤罐而挑起一场争议。那些汤罐虽然逼真得让人以为它们是刚刚从超市的货架上取下来的，但很多观赏者都会问："为什么有人会想画这么一个愚蠢的题材？"

最近有一部名字就叫做《艺术》的戏剧作品，表现了一个人花天价买下了一块粗陋赤裸的白色画布，那上面什么都没画。一个愤世嫉俗的朋友认为他一定是疯了；另一个几乎没看过现代艺术作品的朋友小心翼翼地说这幅画似乎含义颇深。买画者私下也拿不准自己是否作了一个明智的决定，但他却激烈地为这幅作品辩护。在一场扣人心弦的高潮戏中，他给那个愤世嫉俗的朋友一支水彩笔，然后给他施了一个激将法，问那个朋友敢不敢在他看起来一文不值的画布上画上什么东西。这个朋友虽然没有改变自己对这幅画的评价，但他还是感到害怕了，起初很犹豫是不是要污损这幅画，是价格阻止他这样做吗？还是因为这块画布也许真是艺术？不管这个愤世嫉俗的朋友是怎么想的，为了维护自己的名誉，他在上面画了简笔画，一个滑雪者正在滑下山坡。白色变成了雪，变成了一个可以辨认的物。这部戏剧的结尾相当沉郁。艺术究竟是什么？交朋友是为了什么？只是为了互相迎合彼此的品位吗？

任何一个想找到清晰的指导原则来提高自己品味的人可以找来很多出色的参考书。因为本书的目的是为如何使人文学成为一种提高生命质量的手段这一问题提供洞见，因此我们把重点放在了考察艺术可以为我们所做的许多色彩纷呈的奇妙事情上。

不过，我们大家必须迈出第一步。令人感到遗憾的是，很多人都不去博物馆和展览馆参观，他们担心博物馆和展览馆只是为"精英人士"提供的不毛之地，可是博物馆已经做出了许多根本性的变革。照明装置会照亮展出的作品以便给参观者提供最优化的效果。除此之外，博物馆还备有盒式录音带，用各种语言向观众提供关于艺术家、风格以及历史分期等方面的资讯。现在，博物馆馆长们都认识到，博物馆的作用就是把它宝贵的藏品带给尽可能多的观众。

不必让艺术世界把你给吓倒；相反，你应该带着开放的期待走进它，不要期望每一件艺术作品看起来都要像一个能辨认出的东西，你反而要想一想艺术家的动机是什么。如果能够做到这一点，你就已经在自己与艺术家之间建立起了一种联系。

模仿的必要

许多年以前，一部动画片描写一个探险者用他的闪光灯照亮了一个洞穴的顶部，他吃惊地看到了一件米开朗基罗《创造亚当》的精确复制品。这个动画片很有趣，因为我们无法想象一个像米开朗基罗这样复杂的艺术天才在一万年以前就已经大显身手。可与此同时，那个动画艺术家可能也在告诉我们，对什么才算是艺术这一问题不要抱着僵化的看法。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

今天，人们已经发现了让人惊叹的洞穴壁画。尽管其艺术技巧几乎称不上完美，但我们却能够辨认出它们的题材：通常都是穴居人熟悉的动物，比如野马。虽然我们对这些艺术家画画的准确动机不得而知，但是有一点却不言自明：早期艺术家知道如何去模仿他们看到的东西。有一些作品似乎也是对情感的表达：也许是对动物所具有的力量感到的恐惧；又或，是对这一力量的征服感。然而，一个更好的赌注却是：早期艺术家享受模仿的乐趣，因为他们天生就知道如何模仿。他们喜欢把他们在三维世界中看到的东西移置到二维的平面上。一切视觉艺术都是模仿（imitation）。其中的一些作品——仅仅是一些作品——会尝试模仿外部世界，那个熟悉的世界；而又有一些作品会模仿艺术家内心中的想象世界，后者不论过去还是现在常常会遭到人们的拒绝，因为它们不为人所熟知。

避免模仿是最有效的报复。
——马可·奥勒留

模仿在音乐和戏剧艺术中同样也是一个关键因素，音乐听起来可以像小鸟叽叽喳喳的鸣叫，或像一阵掠过树林的风声，又或可以是拍击海岸的涛声，虽然我们知道这些效果都是靠乐器创造出来的。亚里士多德把表演的艺术称为 *mimesis*（模仿），尽管戴着面具、踩在高跷上的希腊演员们看起来不可能同真人一样。从古希腊至今，演员的模仿艺术蕴含的是人类的真理，而未必是人类的外表。

正因如此，我们对模仿的界定和理解就不能太狭隘。这一术语不仅指看起来绝对



《食土豆者》，1885 年，凡·高在此画中的用笔让人叹为观止。除此之外，针对贫穷，凡·高似乎也道出了许多东西。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

真实的东西。在人文学中，模仿的意思是艺术家把现实当做一个起点，而未必是一个终点。有时，尽管一件艺术作品外表看起来同现实一样，但实际上它却是在对生活作出评论。

看一看《食土豆者》，凡·高最有力量的作品之一，其场面比他的大部分名作，如《星空》（参见彩图 8）更写实。凡·高使用的手法使这些人物在画布上看起来似乎活了。与此同时，这部作品针对贫穷、阶级制度以及——对于从来不能抱有更美好期望的人们来说——生活的徒劳无益等问题有很多话要说。这幅作品是现实的某种闪现，一种大多数人从来不曾体验过的现实；它在时间中凝固，总是让那些富有思想的观众去叩问良知。

有时，艺术家希望重新创造一个风景——比如湖边上的一棵树。他们享受着要使一块二维画布看起来好像有深度感这一挑战所带来的乐趣。有时，激励艺术家的因素正是这一挑战的难度，而不是景致本身。模仿是一种普遍的人类需要，因此当我们看到一件作品模仿得十分出色时，我们就会大加赞赏，而不会向它提出更多的要求。

有时，一幅画或一件青铜作品模仿的对象是我们从未曾见过、而且永远也不会见到的东西。正如拉尔夫·沃尔多·爱默生谈到诗歌时所言，视觉艺术“用一种新的东西装扮自然”，它美化了我们的世界。

让我看看！

艺术家对于模仿的需要源自于一种特殊的观看方式。这种方式就是专心地看，留心细节、形状和色彩；而不是有选择地看，一处风景或是沉落的夕阳会强烈地吸引我们的注意力，除了在这样孤零的片刻之外，我们大部分人都会有选择性地看。孩子们常常会像艺术家那样去看，也许这就是为什么毕加索促请人们不要长大，每一天要像孩子那样与世界邂逅的原因。

诗人瓦尔特·惠特曼在下面这几行诗作中准确描述了孩子与世界的关系：

> 有一个每天都要出外游荡的小孩，
> 他看到的第一个东西，就变作了那东西，
> 那个东西变成了他的一部分，在那一天，或
> 在那一天的一段时间中，
> 或在很多年里
> 在年复一年绵延的循回里。[1]

为什么小孩在乘坐轿车、公共汽车，或坐火车时，老是要坐靠窗的位子呢？为什么他们在坐飞机的时候，窗外除了浮云之外，通常没有什么可看的时候，他们还会提出这样的要求？外面什么都没有并不重要！重要的是，对孩子们来说，世界是新鲜的，因此他们会发乎本能地想看每一样东西！那些不得不待在拥挤的街道两侧公寓里的老人们

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

总喜欢跪坐在椅子上，会一连几个小时朝窗外看。作为一个活着的人，其经验之中不可或缺的部分就是去看。无法用眼睛去看的人会用触摸或仔细的倾听来代替，他们常常并会把这样的“摸”或“听”叫做“看”。问题的关键是我们把自己一生的大部分时间都花在了漫无目的的“看”之上，我们的看只有一种动力：我们不得不看。

在我们长大的时候，孩提时代什么都想看的快乐会开始减弱，我们需要的是更为具体的视觉刺激：电视、DVD、视频游戏和CD。然而，那种“天生的”艺术家也许会回避外在的刺激，而更喜欢模仿简单事物所带来的纯朴乐趣。这个人会用笔画画、用手指画画、用黏土仿制他看过的东西。我们中有太多人慢慢都忘记了如何直接地看。不像惠特曼笔下的那个孩子，我们抛弃了小时候的我们所变成的那些东西。看变成了对我们身边世界的概括。我们只能看到同我们有关的东西，而忽略其余的东西。

虽然我们作为孩子会比作为成年人在看的时候更投人，但我们大部分人可能不会，至少不会非常准确地模仿我们看到的东西。你还能记得当你的小学老师让你画一座房子时，你是怎么做的吗？除非你天生就是个艺术家，否则你可能就会像用简笔画画人那样，画出一座普通的二维房子（三个矩形，一个三角形）。你画的是一个房子的象征，因为你到那时为止还在学习语言，内心的象征世界正在接管你的生命。

如果让一个真正的艺术家画一幅日出，他/她就会模仿自己多次看过的东西：一个散发着光芒、有纵深感、有细微色差的太阳。我们其他人画出来的东西很可能变成了一只在栅栏后面窥视的刺猬。

对大多数人而言，带有简笔人物的普通房子足可以让我们顺利交差。我们认为当我们把一座房子的轮廓画出来时，所有人都知道我们画的是什么，可是我们画的只是关于房子的概念。我们不愿意找麻烦照着一座真正的房子画画。难道那不是照相机该干的事儿吗？

专心致志于直接模仿的真正艺术家可以创造与原物有着惊人相似的东西。17世纪的荷兰大师们画得极为逼真，因此后来的很多艺术家都认为与他们比高低是很不明智的做法，因此他们开始实验其他的技法和其他的目标。

这些目标是什么？其中之一就是对内心现实的模仿。想一想你做过的梦，梦里的每一样东西、每一个地点都是其他东西零碎拼凑成的。如果你对梦境里某一刻的记忆长久到你能把它画下来，那么你就会，至少是在一段时间之内，成为一个现代艺术家。在某种意义上，模仿因素仍在此发挥作用，只是你正在模仿的对象是一个陌生的新世界。如果艺术家的作品给我们观众提供的是陌生的刺激，那么我们需要毫无成见地看它，努力吸收我们在其中可以看到的一切。

带着孩子般单纯的惊异看东西并由此而成长起来的艺术家最终会变成一个创造者，而不是一台复印机。即使是在最严格的意义上，创造一种绝对的相像都具有选择性。在画一幅肖像画时，艺术家选择的也是对象的某一个方面，他或许会让他的对象严肃一些或笑一笑。我们对蒙娜·丽莎——全世界最有名的肖像画主人公的了解就是通过她那

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

神秘的微笑，但我们永远也不会知道她整个人是什么样的。然而，艺术的宝贵财富即在于它的真实性是永恒的。事实上，最终的作品创造的是对现实的一种补充，而不只是对它的完整复制。艺术家总会贡献出某种新的东西，某种以前从未准确地以那种方式组织到一起的东西。达·芬奇的《蒙娜·丽莎》不是蒙娜·丽莎。后者在很久以前就过世了，而前者永垂不朽。

风格与媒介材料

既然我们已经了解到一切视觉艺术都是模仿，而且模仿并不总是意味着创造一种直接的相似性，那么我们现在就可以谈一谈模仿的不同风格和方法（或媒介材料）。

想象有一所学校，那里所有的人都在画矩形和简笔人物画，但有一个学生却想与众不同，他想画一幅画看起要与真实的东西一模一样。由此我们已经有风格的选择。这个艺术家感到当做作业交上去的那张纸限制了自己。一个二维平面不能使人享受足够的自由或独创性，所以他就把一块香皂带到学校，用它刻成了一座真实房子的三维缩微模型。这个模型不仅仅背离了其他人的风格，而且香皂还是与纸张不同的**媒介材料**(medium)。模仿的媒介材料与模仿行为本身一样可以激动人心。靠近米开朗基罗的大卫和摩西，我们会对艺术家何以能够让大理石看起来似乎那么栩栩如生而感到吃惊。而一幅大卫的画与他的雕像不同，尽管我们可以看到二者模仿的是同一个人物。媒介材料强烈地影响着人们对于艺术的感知。

本章稍后并置了多那太罗的大卫和米开朗基罗的大卫。它们之所以有很大差别，不仅仅因为其中一个具有酒神气质，另一个是日神气质。此外，原因还在于这两个艺术家使用的媒介材料不同：多那太罗用的是青铜，而米开朗基罗使用的是大理石。

> 一个好的观众同时也在创造。
>
> ——瑞士民谚

如果说艺术家模仿的根本动力就是他要模仿人、地方以及事物的外表，那么艺术的根本风格乃是**模仿艺术**(art as likeness)：艺术家的动机是模仿，但是艺术家如何界定和创造模仿却有很大的差别。尽管无数艺术家都声称在复制现实，但是我们在他们的作品中却看到了不同的风格和手法。

不同风格的模仿

也许，有多少个艺术家，就有多少种不同的风格。毕竟，人们告诉我们说没有两个人的拇指指纹是一模一样的。然而，用这种方法来进行视觉艺术的入门性学习永远都不能确立足够宽泛的范畴去说明它的重大发展，或去识别不同的艺术风格或“流派”正在尝试的事情。学习艺术的重要手段是确认艺术家共属于一个流派或风格的普遍原则或特点。尽管任何一个既定的艺术家都可以超越艺术规则本身。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

即便艺术家最终的目的是要创造某种酷似“真实东西”的东西，可他们从外部世界转移到一种媒介材料上的相似性的种类却会千差万别；倘若他们所处的时间不同，或文化背景极为不同，则情况尤为如此。举例来说，一个雅典艺术家在公元前5世纪用大理石雕刻的人的头部像与一个在斐济岛上生活的现代艺术家用黏土塑制的头部像一定大异其趣。但与此同时，我们却能够看到这两个艺术家都在创造与某个人的相似性。这里的关键是相似性这个词本身，而且人们会用无数种方式来理解它的含义。

早期文明的艺术作品既是对真实世界的装饰，同时也是对它的模仿。埃及法老雕像旨在通过复制其外表而使其不朽。希腊圆形石柱上精致的涡卷装饰来自于艺术家的想象力，因此是一种模仿形式。在西敏寺的石头坟上，会有葬于其下的死者的逼真画像，但西敏寺的彩色玻璃窗同样也是艺术，尽管它们不是对外部世界的模仿。相反，它们是对外部世界的补充。它们是艺术家想象力在空间的投射。

然而，我们可以先不用了解错综复杂的艺术史，我们可以从一个更为宽泛的观念出发。这个观念就是千万年以来，从人们已知的最早艺术品（比如说洞穴壁画）开始，艺术要实现的一个主要目标事实上就是把真实世界移置到一种特定的媒介材料上。在这一小节中，我们将探究模仿艺术，考察其漫长历史中的重要成就和风格。然后我们将了解艺术家在何时以及为什么会开始思考艺术表达的另一些可能性。

古典艺术

模仿艺术史发展的初期是希腊和罗马的古典主义（classicism）。不过，首先让我们回过头来再看看第四章里对经典（classic）这一术语下的定义，然后再来考察一下作为人文学历史上的一个特定时代的古典主义。

一部经典是指一部文学、戏剧或电影作品，又或是一支流行歌曲，在问世之后会不断地被人们所阅读、表演、观看或歌唱。经典与任何特定的时期无关。批评家有时会对一部新作品抱着极大的热情，因此会把它称为“速成经典”（instant classic）。这种称呼的含义通常是该作品将经久不衰；从现在开始至多年以后，它仍会有意义。诚然，当一部近期作品被冠以这种称呼时，没有人真正知道它的生命力会持续多久。在通常的情况下，一种更为稳妥的做法是在使用“经典”这种称号之前，我们要回头看一看，以明确一部既定作品确实超越了它的时代。然而，具有讽刺意味的是，公认经典作品的创造者们很少知道他们的作品能流传万世。历史上虽然也有很多准艺术家，他们自信自己创造了一部经典，但结果该作品却为人们所遗忘。

在大部分人文学教材中，“古典的”是一个可以指称特定时段中的音乐、文学、戏剧以及视觉艺术的称号。人们通常认为，古典艺术家为其艺术的严格规定和定义所束缚。在法老治下的时代，埃及古典艺术家应该用形似的作品来装饰事物或者应该模仿事物的外表，而不应该从事想象力的实验。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在西方文明中，“古典音乐”主要指西方从17世纪中叶直至近18世纪末所创造的音乐作品。有时，即便会造成混乱，人们也会很宽泛地使用这个短语来指称20世纪以前创作的所有古典作品；或者，即便会造成更大的混乱，人们也会用它来指称任何一部在音乐厅里听到的音乐作品，以别于在流行电台里听到的音乐。第六章将讨论古典音乐的主要含义。它与古典音乐作曲家，例如约瑟夫·海顿和沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特的音乐风格有关。这种音乐倾向于平衡、秩序感以及技术上的准确。它往往不是很富于激情，但是尤其是在宗教音乐——比如说弥撒曲和神剧的创作上，这种音乐却能够达到相当高的情感强度。不管在哪个时期，也不管那一时期人们对于艺术家有何期待，音乐在本质上不能不与作曲家内心情感发生直接的联系，这些情感的表达必须遵循特定的指导原则。正因为这一点，古典音乐对于可以享受其中的平衡和对称的听众来说颇有吸引力。



创作于约公元前480年的波塞冬像表明神是完美的人。

在西方文学、戏剧和视觉艺术中，“古典的”指古希腊和罗马作品。虽然荷马的《伊利昂纪》和维吉尔的《埃涅阿斯纪》在风格和手法上有很大不同，但它们都可以说是古典文学的杰出典范。古典戏剧是为希腊和罗马观众提供娱乐的文学形式。它提供的形式极其广泛：从埃斯库罗斯和索福克勒斯崇高而尊贵的诗体悲剧到阿里斯托芬和普劳图斯的滑稽喜剧。古典戏剧作品往往比我们今天了解到的许多戏剧作品要短，它们的结构干净利落，适合于嗓音洪亮的演员表演，这是因为在容纳成千上万人的剧场里人们要能够听到他们的声音。

人是万物的尺度。
——普罗泰戈拉

在视觉艺术中，“古典的”指古希腊和罗马雕塑、线刻、壁画（墙壁上的画）、镶嵌艺术以及建筑，尽管这一术语也指中国、印度、非洲和日本在西方文明最初萌动之前的时代里所创作的艺术作品。人们常常把古典艺术想成是缺乏色彩而各具形状的石头，因为在希腊和罗马废墟上的雕像和建筑都呈白色或灰色，但事实上古典艺术家是喜欢使用颜色的，而且他们也掌握了制作颜料的方法，但不幸的是这些颜料几个世纪下来之后都褪了色。例如，现在雅典卫城里见到的大部分泛着白色微光的石柱最初漆成的颜色都鲜亮夺目。

石头和大理石在古典世界里非常丰富，因而艺术家会大量取用这些媒介材料。公元前5世纪雅典的艺术家们喜欢使用大理石来装点这座城邦，但他们通常不会对大理石作打磨抛光处理。而于公元前146年把雅典并入自己帝国版图的罗马人却一门心思

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

想与雅典城的辉煌艺术成就一争高下；如果可能，他们还想让后者相形见绌。因此，罗马的雕塑家才会打磨大理石，这一环节自此便确立下来，并为后人所追随。

也许，最有名的希腊艺术藏品都可以在大英博物馆里找到，其中包括圆形石柱、雕像以及通称为埃尔金大理石雕的神庙正面雕塑（埃尔金在19世纪的这笔与希腊政府的交易中发挥了重要作用，故名）。参观者，你要做好心理准备！在这里，你不会看到抛过光的石头，它们丝毫不像米开朗基罗贡献给世界的那些雕塑品。这是全盛时期的古典艺术，但是十分明显的是，它明显没有经过打磨，而且也没有色彩。

很多希腊艺术，包括帕特农神庙，都被视为菲狄亚斯的作品。菲狄亚斯是5世纪非常受人仰慕的画家、雕塑家和建筑师。统治者伯里克利曾命其为公共艺术事务监管，委派他创作雄伟的建筑和艺术品，以荣耀雅典城，确保它流芳百世，并提醒全世界记住雅典人是众神的后裔。

雅典的古典建筑的设计和建造具有数学精度，这与希腊人对于数值和几何和谐的热爱相一致。雕塑作品虽主要描绘男神和女神，但艺术家却是用人的形式来表现的。不过，他们不是对普通百姓，而是对高贵的英雄人物的模仿，他们代表人的完美，艺术家无疑认为这是模仿神的外貌应该使用的恰当方法。通过把他们的神描画成人，希腊艺术家同时也把人提高到了神一般的高度。

这件保存完好的公元5世纪的雅典雕塑表明，古典艺术家知道如何模仿真实的人以及他们的衣着。

大部分流传下来的雕塑艺术都是作品残部：躯干、手臂、腿，还有头部，它们的面部有一种共同的神态，几乎所有的面部都展现出在内心中感到满足的那种微笑。有两种原因可以解释这种表情：其一，神理应快乐；其二，试图把他们自己同众神联系起来的希腊人相信，生命的目标就是要达成肉体和道德上的圆满。如果一个人确实达到了这样的高度，那么他自然就会现出满足的笑容了。

在所有公元5世纪的雕塑作品中，一件保存最完好的作品是《驾车人》。这件作品是用青铜浇铸的，它完美地揭示了雅典的古典主义。《驾车人》模仿的是一个年轻人，他是一个御车手，肯定不是神。然而，他的面部特征却同神一样完美无瑕。他的表情高贵，很可能是神，正如赫耳墨斯这个众神的使者也很可能是人一样。

其理想化手法是刻意为之的。通过研究这件作品，我们可以肯定模仿真人的技术已经为古代雅典人所了解。同流传下来的其中手臂和腿部都相当圆滑的那些残部不同，《驾车人》很明显是一个了解解剖学的雕塑家所作。他小心细致地把这个年轻人的右臂（左臂已残失）和左脚上的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

血管刻画得栩栩如生，而衣服上的皱褶是得如此真实，竟至它们让人想起文艺复兴艺术家们的天才。

从公元前4世纪开始，在古典艺术中出现了一场追求更逼真的写实主义、更少理想化手法的运动。这个战车驾驭者是一个容貌如神的普通人，而普拉克西特利斯创作的这件赫耳墨斯雕像虽然是一座神像，但却具有更加鲜明的真实人的特征。它体现出更少的几何关系，但却是更为逼真的模仿，表明作者可能使用了真实的模特。到了3世纪的时候，古典主义便让位于艺术家更为雄心勃勃的追求写实主义的努力了。

除了我们的感官之外，还有什么东西可以为我们提供更加可靠的知识呢?除了感观之外，我们还可以凭借什么东西才能够更好地甄别真假呢？

——卢克莱修

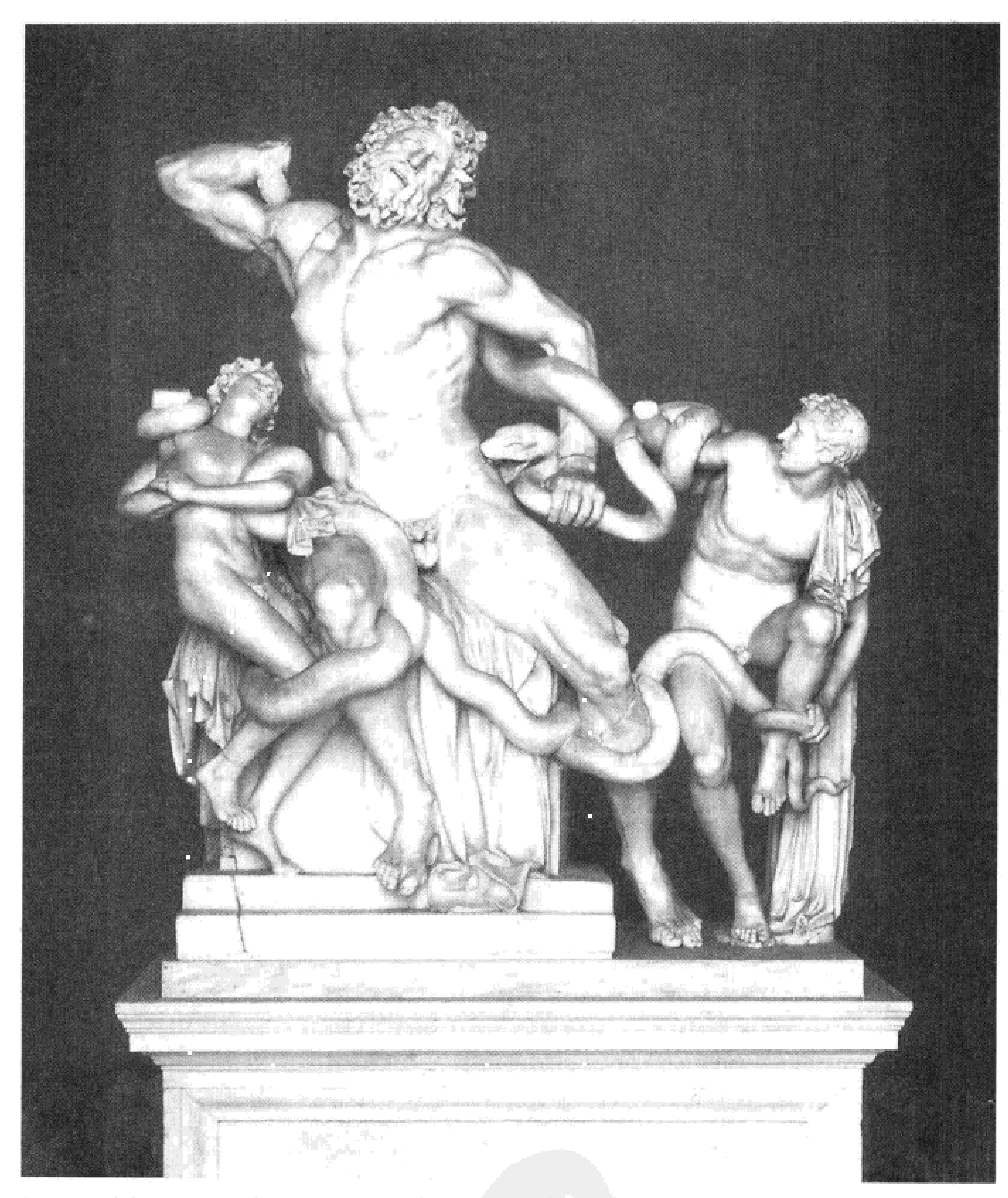
与其前辈相比，新艺术家们选择的对象看起来远没有那么宁静，它们更有活力，可以强烈地激发情感。新艺术家常常会为一种新型的大众，一种要求从艺术之中获得刺激的大众捕获肉欲的瞬间，以及死亡的剧烈痛苦。《拉奥孔》是公元1世纪的一件雕塑，它生动细致地描绘了一个父亲同他的两个儿子在被海蛇缠死时的极度痛苦。这三个人物都没有被理想化，除非我们强说他们的痛苦代表了“完美”的痛苦！罗马人模仿的是5世纪的古典主义，但后来的生动的写实主义也对他们产生了强烈影响。

然而，希腊和罗马艺术给人的一般印象是一种重视平衡与和谐的文明；对于很多人来说，“古典主义”的意思仍然反映了对于秩序的热爱（17世纪出现的古典音乐就与当时人们重新对体现了这种秩序的古典世界感兴趣有关）。当我们想到古典世界时，我们马上就会想到帕特农神庙，它的兴建不仅作为众神的庙宇，而且还是雅典辉煌的象征，它尤其表达了雅典人对于一个井然有序的数学世界的酷爱。

人们相信，帕特农神庙的基底体现的是欧几里德在3世纪发现并对其作出精确表达的一个公式。欧几里德喜欢给他的朋友们一根棍子，让他们在一个从审美的角度上认为最舒服的地方用两根手指把它折断。他发现几乎所有人都在差不多相同而又不是中间点的地方折断棍子。于是，他开始计算棍子的两个部分之比，发现它们之间的比率往往是1 : 1.68。用口头的话来说，欧几里德定理说明，两个相连的部分之间最让人愉快的比例关系是：较小部分比较大部分等于较大部分与两者之和之比。欧几里德把它称作**黄金分割**（GoldenSection）。在这一理论的激发下，数学家和艺术史家在各种地方，除了帕特农神庙的基底之外，还包括罗马遗迹的地基、中世纪大教堂的基底规划、中世纪的彩色稿本以及在许多文艺复兴的艺术与建筑中试图寻找——并且也发现了——黄金分割。列奥纳多·达·芬奇被这一原理迷住了，他把它称作“神圣的比例”。它的魅力仅只得到了证实，人们对它还从未能充分地加以解释，不过，它一直是古典风格的重要组成部分。

现代的一些建筑回归到古典主义的几何平衡之中：例如，纽约的联合国大楼。可是，其他的建筑则表现出与古典主义的激进决裂。对于何谓审美享受，由安东尼·高迪（1852—1926）设计的巴塞罗那神圣家族大教堂代表了一个非常不古典的样板。它的设计似乎来自于艺术家自我的内心幻象。1884年，当教堂的一部分完工时，它备受争议。至高迪去世时，主体建筑还未竣工，仍颇受争议。它乃是用石头捕捉的想象，与古典艺

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

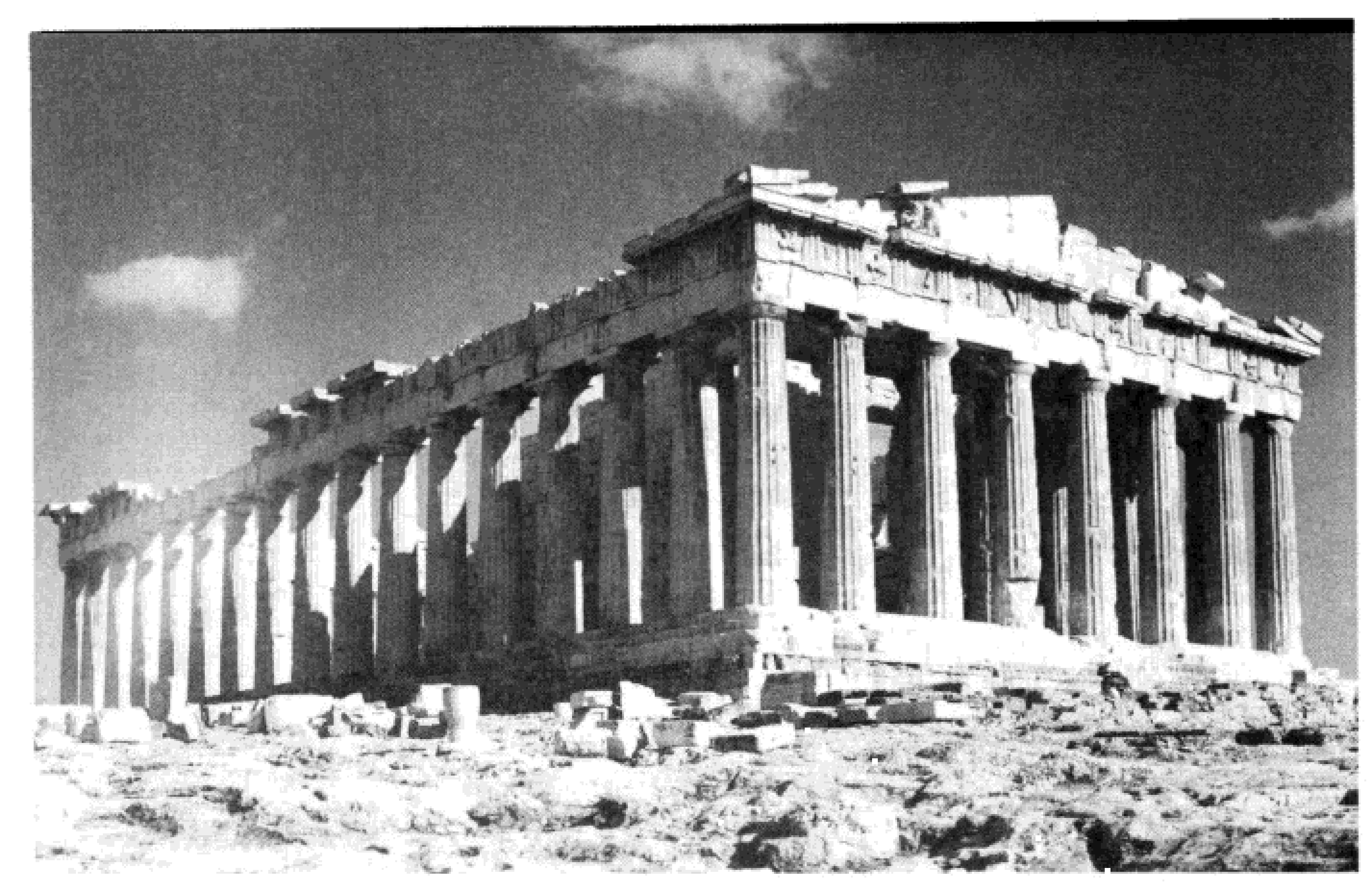


拉奥孔像描绘父亲及其两个儿子与巨蛇搏斗，这件作品是晚期古典主义的一个杰出范例。注意前期的形式性已不复存在。

术相去甚远。

在希腊和罗马，以及毫无疑问在其他早期文化中，古典艺术家要经过精心的培养和正规的训练。他们都是男性，被人视为专家——工钱丰厚，又备受尊重——但被告知，他们要为美化国家而工作。艺术可以并应该表达艺术家的情感、人格和思想这一观念

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



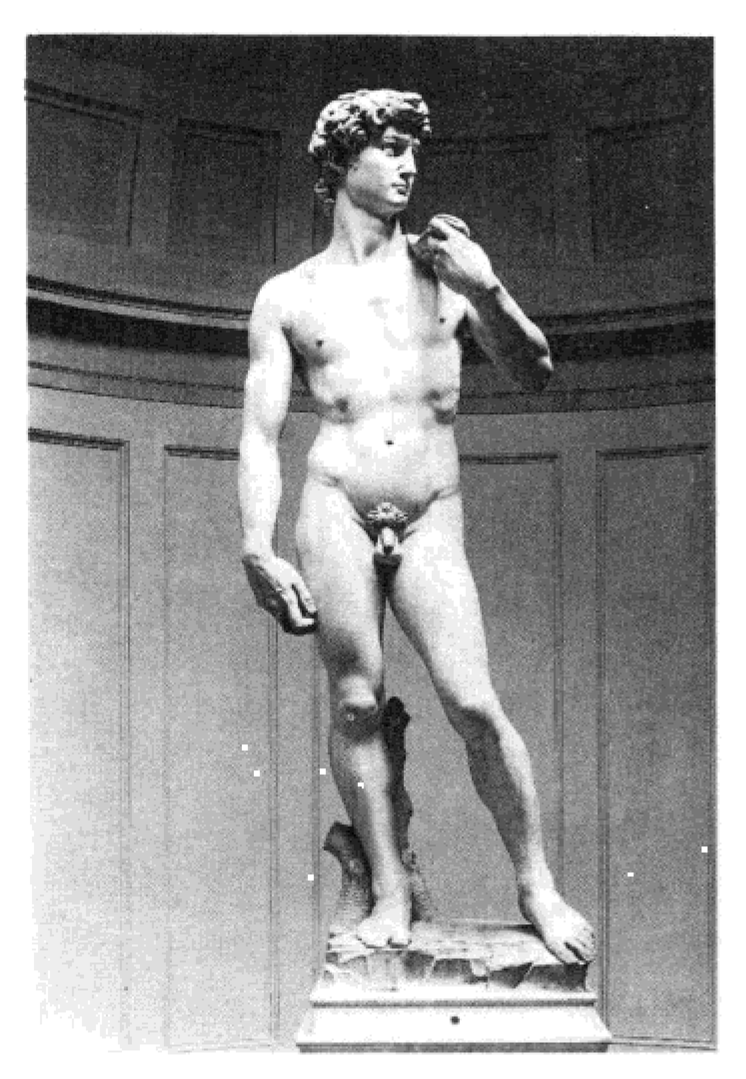
人们认为，雅典辉煌而伟大的象征帕特农神庙的基底是体现黄金分割比率 1∶1.68 的典范之作。神庙基底长方形中较短一边与较长一边之比大致等于较长一边与二者之和之比。

要等到很久以后才出现。

即便到了文艺复兴时期，公众心目中的雕塑家形象还只是个受雇佣的职业手艺人，他们的工作就是装饰城市。在 16 世纪，达·芬奇会拒绝接受一块巨大的卡拉拉大理石，因为他是艺术家，而不是雕塑家，这句话暗示人们应该把这块大理石送给“那个手艺人米开朗基罗”。后者虽然注意到了这块大理石的瑕疵，却还是接受了它，并开始在上面雕刻《大卫》，雕塑家社会地位的提高几乎是靠米开朗基罗一个人来完成的。

尽管极为壮观，但米开朗基罗的《大卫》却是一个年轻天才的作品，而不是成熟的米开朗基罗的作品。后者一直在同这种折磨人的想法作斗争，即自己的作品永远都不够好，成品总是不能符合自己的期望，因此他在大理石中注入了他体验着的强烈情感。虽然这个《大卫》与雅典的古典主义相隔已有近两千年的时间，但它仍是一件古典作品，因为它是用表现英雄、表现神的手法描绘人，他的外表尽善尽美；这个男孩将要用石头打死歌利亚，但是他的面容却透示出一股古典的沉静。可以肯定，这是模仿艺术，不过这个人物也被视为理想化之作。再把这件作品同多那太罗的《大卫》比较一下。后者描绘了一个酒神气质的青年。无疑，他没有被理想化。这个年轻人鲜明地反映了对个人主义和个性差异的尊重，这将成为文艺复兴的根本特征。不过，让我们还是先来看一下新艺术家在中世纪是如何看待和实践模仿的。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



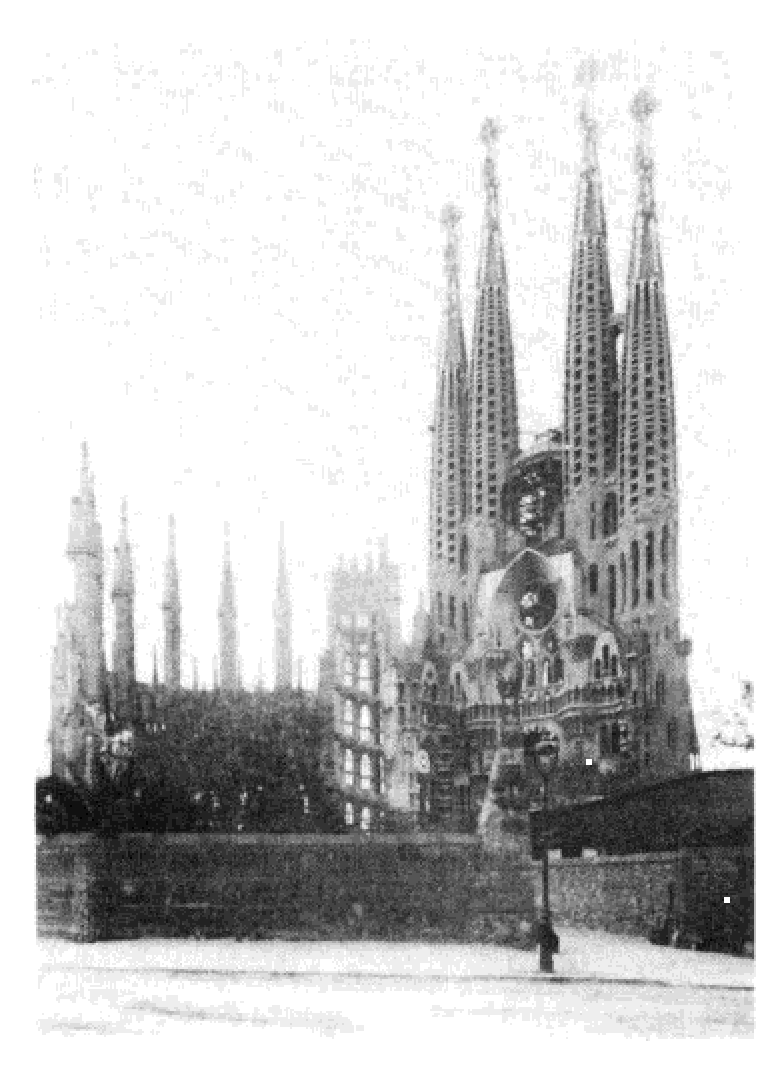

右图中的大卫明显地体现出酒神精神。相较而言，左图中的大卫则是按照从容宁静这一古典模式创作的。右图：多那太罗，《大卫》，1444—1446。左图：米开朗基罗，《大卫》，1504

中世纪艺术

从公元5世纪到公元15世纪这1000年里，统治西方文明的基督教会一直拒绝接受它在古典艺术中视为异教世界的东西。这一历史时期的视觉艺术只有一个目的：提醒定期到教堂做礼拜的人记住耶稣、圣徒以及使徒的生与死。教会选定的艺术家把他们的天赋倾注到创造教堂内部的神圣饰物上，他们使用可用的几种数目有限的颜料（通常由各种莓果的汁液制成）在木头、彩色玻璃、教堂的墙壁上创造艺术。雕塑家制作圣徒和“神圣家族”成员的大理石像。同先于其数世纪的希腊和罗马人一样，中世纪艺术家依据人的形象想象神，尽管他们的作品不会使观众感到他们在看的是活生生的人。一般而言，中世纪艺术表现的是关于其对象的理念（idea），而不是对它们的忠实模仿。

在12世纪的这幅圣母玛利亚像中，尽管艺术家努力想使童贞女玛利亚看起来更像一个真实的女人，但她的鼻子却被不现实地拉长，其脸部显露出明确的男性特征。圣子丝毫不像一个真实的婴儿。像所有这类作品一样，他的面容看起来像个少年。毫无疑问，中世纪艺术家认为婴儿的耶稣已经很聪慧。我们看到的是关于圣子的理念，而不是一个真实孩子的模样。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



备受争议的巴塞罗那神圣家族大教堂，未完成。该教堂的设计师是安东尼·高迪（1852—1926）。



这幅童贞女玛利亚像一度被认为是圣路加的作品，但它可能创作于公元1200年前的某一段时间。注意圣子看起来多么成熟。

基督教化的西方世界的艺术家们在模仿的是想象中的神。不过，即便他们的创作来源于自身的想象，但这些内在形象也一定来自某个地方。而这只会是真实人的世界。倘若当时已经发展出更为先进的技巧，那么神的面孔和体型可能就会更接近于写实主义，这正如希腊和罗马艺术中的神——即使经过理想化的加工——也都是可以辨认的人。西方艺术的演进表明的是朝向逼真模仿的渐进式发展。

大约与此同时，伊斯兰教艺术家面对的却不是这样的问题。伊斯兰教世界建立于公元7世纪，包括西班牙、非洲、波斯、土耳其、埃及和印度等部分地区，它禁止描绘人的面孔和外形。更早的佛教在它的艺术中虽然确实会使用可识别的人物，但是他们往往看起来很奇异，显然是想象力的产物。

乔　托

13世纪意大利的一个艺术家在他的作品中引进了革命性的新技巧，为文艺复兴更为伟大的艺术写实主义开辟了道路。迪·邦多内·乔托（姓迪·邦多内，1266/67—

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

1337）是一名佛罗伦萨艺术家，他与一些同仁一道试图使已经退化为手艺活的教堂内部装饰获得了新的生机。

阿西西的圣方济于1228年，即仅在死后的两年就被追封为圣徒。尽管圣方济立誓守贫，并敦促他的追随者抛弃尘世财产，但教会却决定通过建造一座大教堂来表达对他的敬意。在这座大教堂竣工后的若干年里，它一直缺乏内部装饰。最后，乔托及其助手们被委派创作一系列壁画，描绘圣徒的一些生平事迹。

像许多希腊和罗马艺术家一样，乔托进行了壁画试验。在100年之后，达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔将使壁画臻于完善。威廉·弗莱明阐明了这种艺术的性质：

> 艺术家首先必须要在干灰泥墙壁上作画。然后，他要找一块他一天就可以完工的地方。在干灰泥上面敷上一层薄薄的湿灰泥，因为需要重新描出下面的线条。再后，艺术家要把土质颜料与水混合，并在其中加上蛋清作黏合剂，而后直接把它们涂在新鲜的灰泥上——故此得名壁画。颜料和灰泥混在一起时会发生化学反应，可以使壁画表面与其他绘画材料的表面一样坚固。[2]

《圣方济和泉边奇迹》再现了圣方济挽救一个快要干渴而死的农民的故事。他先为农民祈祷，然后指向一块光秃秃的岩石，突然有水从中流出。其人物比早期中世纪绘画中的人物更加栩栩如生。虽然乔托在圣方济的头上画上了一个光环，以将他与其他人区别开，但其人性的一面还是显而易见的。

然而，更加引人注目的是乔托使用的**透视法**（perspective）技巧所创造出的幻觉。佛罗伦萨学派当时正在开始努力试验把人眼实际观看的方式移置到他们的媒介材料上。他们认识到如果艺术想要模仿得逼真，就会看起来好像有三个维度。

乔托在表现前景石头上的两棵树所使用的技术还远非完善。圣方济不可能会比树还要高大。然而，乔托确实成功地做到了按照递减的方式来画岩石，结果给人的印象是不仅岩石在升高，而且在圣方济和山顶之间还出现了一段距离。透视法技巧使得写实主义艺术在未来的一切发展成为可能。

作为一个中世纪艺术家，乔托仍然对其作品所体现的宗教观念饶有兴致。但作为一名正在兴起的文艺复兴艺术家，他同样还对如何忠实真实生活感兴趣。

文艺复兴艺术

文艺复兴的意思是“再生”，它不再强调来世是人唯一关心的东西，开始专注于如何能在这个世界过上好日子。文艺复兴恢复了科学作为知识之合法来源的地位，对个人成就给予了更大的尊重。在人文学里，文艺复兴这一术语表明人们对古典世界的知识和艺术重新燃起兴趣。文艺复兴艺术家将古典训练与个人表达（包括抒发艺术家各种情感）的自由融合在一起。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



《圣方济和泉边奇迹》，1295—1300。乔托是第一批在绘画中引入透视法技巧的艺术家之一。

在描绘人物时，艺术家努力更接近真实生活，因此起初的反抗是温和的。随着岁月的流逝，革命的烈火越烧越旺。艺术家开始反抗教会和政治中的传统主义，他们要求享有不受限制地谈论和从事艺术创作的权利，不用再担心审查。让他们特别感兴趣的是在古典主义中，人体通常是赤裸描绘的，这种做法一直为教会所禁止。诚然，古代作品展示的裸体人体通常体现出几何学上的完美，因此并不是真正意义上的逼真，但古典艺术激发了新艺术家对于写实性解剖学的兴趣。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

艺术在本质上是对存在的肯定、祝福和神化。
——弗里德里希·尼采

有一种理论研究的是米开朗基罗的《大卫》所表现出的近似完美的古典主义，该理论认为这位年轻的艺术家只有古典雕像作参照进行创作，他很少了解实际人体。还有一种普遍看法认为这件雕塑确实参照了模特，但即使这个看法很有根据，米开朗基罗肯定还按照古典风格把大卫理想化了。最终，他和他的很多同仁将一道直接按照模特进行写实性创作，这在教士和政治保守派中间激起了极大的愤慨。

这种新艺术有两个主要特征。第一，它延续了乔托的传统，尝试使人和物看起来就像是真实生活中的样子。第二，它邀请观赏者的情感回应。多那太罗比米开朗基罗早去世一个世纪，其肉欲感预示了一种与古典的沉静相去甚远的新风格。此外，尽管米开朗基罗的《大卫》体现了古典主义，但是毕竟，佛罗伦萨学派对它做出的却是情感的回应。它在题材上，如果不是在形式上，属于文艺复兴。《大卫》的题材——即将与巨人歌利亚决一雌雄的男孩——不仅取自圣经，而且还颇具现代性和政治性。佛罗伦萨的市民们把大卫看做是相对而言较为弱小的佛罗伦萨向更强大的在宗教、艺术和都市复杂性上都具有至高地位的城市——比如威尼斯和罗马——提出挑战的象征，或许，他们还把大卫看成是以个体自由的名义向梵蒂冈本身提出挑战的象征。

文艺复兴的艺术家执迷于尽可能准确地模仿生活，这与时代的普遍精神有某种关系。尽管教会在公民的生活中仍然是最重要的力量，但他们无意于仅仅为了给自己在天堂里赚取一个位置而生活。在中世纪，当地球还是一个“泪水之谷”时，多那太罗的铸像所表现出的肉欲性是不可想象的。性只有一个目的，那就是繁衍。它既不是娱乐，也不是获得幸福的手段。

这种新的写实主义——它富有饱满的情感、它的戏剧性意识，它引入全新的方式去看待和模仿生活——把惊人之多的大批艺术家团结在一起。他们大部分人都住在佛罗伦萨，或住在该城附近。他们中有很多人都在人文学的历史上获得了光荣的席位，但其中有三个人几乎马上就被赋予了不朽的地位。这三个人是列奥纳多（姓：达·芬奇，1452—1519），米开朗基罗（姓：邦那罗蒂，1475—1564）和拉斐尔（姓：桑乔，1483—1520）[①] 人们一般会直接用他们的名字而不是姓来称呼他们，这是人们在他们在世之时就给予他们的荣誉，并作为尊敬的标志而沿用至今。

达·芬奇

达·芬奇是三人中年龄最大的，他从佛罗伦萨附近的芬奇小镇来到佛罗伦萨。因其在科技史上作出的许多贡献，我们在第一章就已经讨论过他，不过，他还是一个同样有名的画家、雕刻家和建筑师。至少他有两件作品都是它们各自类型中的杰出典范：壁画《最后的晚餐》以及肖像画《蒙娜·丽莎》。

① 三人并称为“文艺复兴三杰”。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

作为米兰市圣玛利亚教堂餐厅内一件神圣的装饰品,《最后的晚餐》是在1494年受委托创作的,它耗时三年才完成,表现耶稣马上在被捕、钉上十字架之前同他十二个门徒的最后一次聚会。达·芬奇总是渴望试验,他决定在干灰泥而不是湿灰泥上用油彩创作,希望借此可以得到大胆的颜色效果。可不幸的是这幅壁画几个世纪以来一直在慢慢褪色。在20世纪80年代早期,一些艺术爱好者们担心这幅杰作也许终有一天会全部消失,便开始实施一项巨大但却相当有争议的工程以恢复原作明艳的色彩。许多纯粹主义者反对这项任务,其理由是拥有一件完全真实的褪色作品要比拥有一个经过人工修复的作品更好。

《最后的晚餐》之所以是一幅驰名之作,其中有很多原因。首先,它是透视法技巧的一次胜利。这件作品计划占据餐厅远处的整个墙面;尽管有争议,不过观赏者总会惊奇于他们进入并体验的这一幻觉,即房间延伸到这幅作品之中,并一直延伸到从耶稣和门徒背后的窗户中所瞥见到的自然世界里。

其次,达·芬奇开创了通称为**明暗对照法**(chiaroscuro)的技巧——对于很多观众而言,一直无人能出其右。在明暗对照法中,光与影之间的截然区分变得模糊。达·芬奇希望他的二维作品可以更进一步表现眼睛实际观看的方式。虽然透视法有助于造成真实的幻觉,但是明暗之间的相互作用对于完全真实的幻觉体验来说却是必不可少的。在《贤士朝圣》中,明暗之间的对比一目了然。达·芬奇把那个著名的场面放在了室外,而不是在马厩里,这或许可以使艺术家拥有更大的自由对颜色的对比进行试验。明暗对照法效果在《最后的晚餐》中是一名艺术家所捕捉到的史上最富戏剧性的效果之一,因为前景中的阴影与从窗户射进来的光线形成了极为强烈的对比:充满背叛与哀伤的尘世与永恒和乐的天堂之间的对比。

第三,这幅壁画是达·芬奇天才的一个鲜明例证:他能够捕捉到人的无限复杂性,他再现的不仅仅是肉体而且还是心理上的相似。很明显,画面表现的是耶稣刚刚说过"你们中间的一个人将要出卖我"后那一刹那众门徒的反应。尽管他一直是这群人中沉静的核心,但是他的话在其他人中间造成了一种情感上的风暴。十一个门徒中的每个人都拼命想知道自己是不是那个人,他们带着困惑、悲哀和爱意的眼神向耶稣望去。因为这场背叛,据他们所知,还未发生,他们感到忐忑不安,无法确定自己是否清白;因此他们的面容有些愤怒——他们自己这群人中间的一个人会犯下如此滔天大罪——和恐惧——他们中的任何一个人都可能有罪。

铁不用会生锈,水不流会变腐,在寒冷的天气里,还会结冰。与这个道理一样,懒散会削弱心灵的活力。

——达·芬奇

这幅画是否表明了哪个人是犹大,耶稣的第十二个门徒?哪个人的面部表情与其他人不同?坐在那里,知道自己有罪,但又害怕流露出任何情感以免露出马脚的那个人是谁?犹大是耶稣右边的第二个人,他的右臂斜放在桌子上,右手拿着银币袋。达·芬奇的奇迹在此得到最充分的展示:我们不需要看那钱袋就能认出犹大,因为达·芬奇就像一个舞台导演。通过调度人物和他们眼神的方向,他控制着观众观看这个场面的方式。观看(watch)比看见(see)更为恰当,因为尽管一幅画是静态的物品,描绘在时间中凝

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

固下来的瞬间，但是《最后的晚餐》像一部在舞台上上演的戏剧一样是渐渐展开的。它克服了因为没有真正的运动或声音的局限。同样像舞台导演一样，达·芬奇照亮了舞台，用明暗对照法突出了在耶稣和犹大之间展开的这部无声戏。

达·芬奇的那些复杂的面部表情，特别是耶稣的表情是现代戏剧里称之为潜台词的东西在视觉艺术中的翻版。借助潜台词，剧作家可以让一个角色保持沉默，或者让他不怎么说话，以此让观众了解实际在发生的事情。伟大的演员在舞台上通过轻轻的一瞥，或是通过在他们说话之前或之后的沉默便可以激发观众思考，挑起他们的好奇心。与此相似，一位像达·芬奇这样的伟大艺术家总会找到某种方式去表现其对象内心里正在发生的一切。达·芬奇能够捕捉在一个含而不露的面容背后掩藏起来的那种情感的复杂性；在这点上，几乎无人可与之匹敌。在耶稣的脸上，我们能够读到悲哀，因为他知道背叛者是犹大。在十字架上，他的面容显出对于即将来临的死亡的顺从，并且，令人惊异的是，其中还有理解和宽容。

通过对于人物——比如说犹大和耶稣——的调度，以及对于人物内心活动的表现，达·芬奇对于戏剧艺术的发展产生了极大的影响。20世纪最伟大的戏剧导演之一麦克斯·莱因哈特建议，如果他的学生和学徒想要了解如何在舞台上最有成效地表现一个场面，他们就要研究达·芬奇。人们都知道，现代正规表演学校的创始人康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基会在他的课堂上花费数小时分析像《最后的晚餐》这种作品的戏剧化品质。

为了更好地欣赏达·芬奇在绘画中对于潜台词技巧的运用，试比较达·芬奇画的《最后的晚餐》和埃米尔·诺尔德创作的一个现代版《最后的晚餐》（彩图6）中耶稣的表情。达·芬奇暗示而没有明确表现的东西在后一个版本中让人一目了然。也许，我们有充分的理由解释它们之间的不同。其一，现代艺术家不能模仿达·芬奇的风格，他需要用他自己的风格来重新创造这个场景。再有，诺尔德显然相信一个真正的基督不能掩盖对于即将来临的死亡的痛苦。诺氏的《最后的晚餐》反映了在艺术、文学和电影中对基督加以人性化刻画这一现代创作倾向。

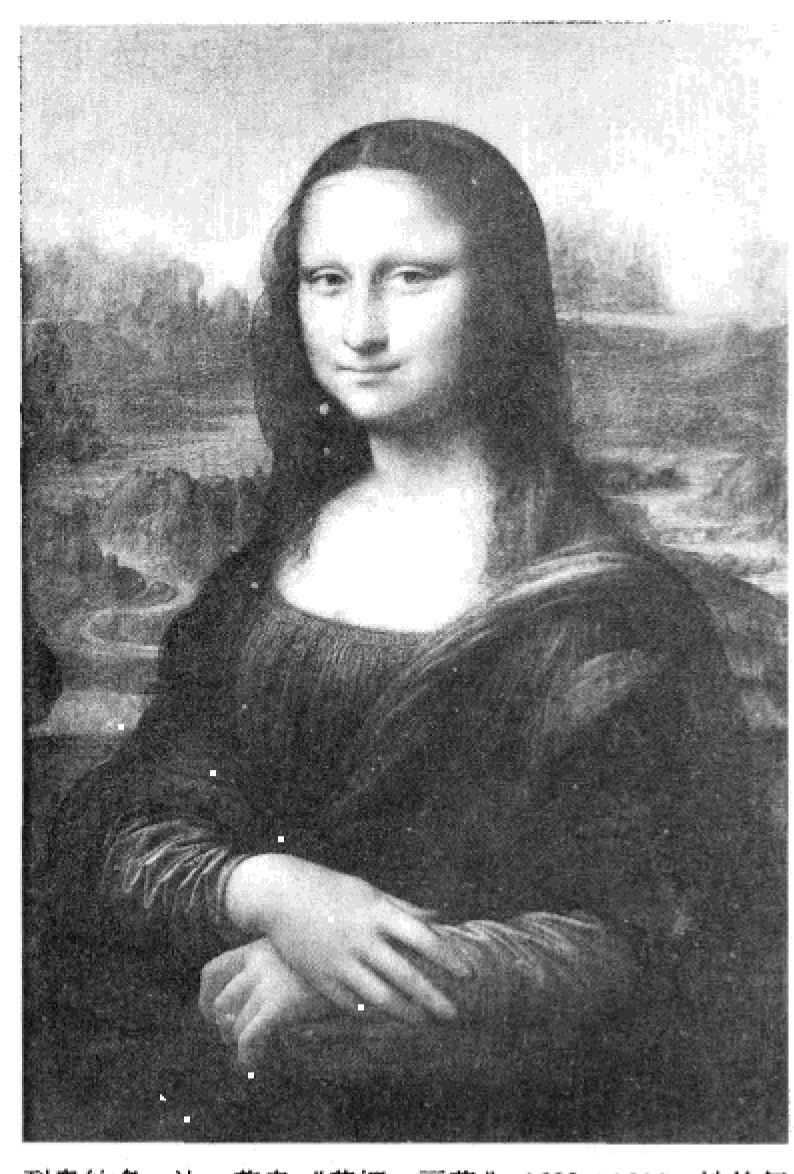
达·芬奇在另一件杰作，即1503—1505年画的《蒙娜·丽莎》中同样远远超越了表面上的写实主义。这件作品非常有名，它仍然会吸引大批游客到巴黎的卢浮宫参观，尽管它被装入栏杆后面的防弹玻璃箱中。

为什么要这样大惊小怪？我们该怎样解释这张相对来说画幅较小的油画作品在人文学世界中的赫赫名声？一点不错，其中的一个原因也许在于她那广受讨论的神秘微笑。人们在肖像画中不会看到很多微笑，因为按惯例，人们雇佣艺术家画肖像不仅是为了要画得逼真，而且还是为了按照古典式样对人物加以理想化。文艺复兴的作品可以说既是对真人的模仿，同时也是对完美的人的表现，即人物看起来应该是什么样子。米开朗基罗的《大卫》就是这种作品的很好一例。这一著名的微笑是对达·芬奇受委托为其画像的蒙娜·丽莎·乔孔达的具体表现。她不仅按照传统肖像风格被理想化，而且她还是一名独特的在特定时间里被捕捉到特定内心活动的女性。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

然而，如果我们细看这幅画，就会看到蒙娜·丽莎的嘴角只是被表现出一抹最浅淡的笑痕。同样有趣的是，乔孔达女士正在向画面外望去，我们永远都不会知道那里有什么，而这又进一步增加了她的神秘感。（提示：如果你想在身后留下流芳百世的一幅画或一首诗，你一定要让它有一种让人无法琢磨透的神秘感。）



列奥纳多·达·芬奇，《蒙娜·丽莎》，1503－1505。她的复杂表情使得这幅画成为一件驰名的艺术作品。

下面有个实验，是一个艺评家建议的，我们可以马上做。用你的手或用一张索引卡片把蒙娜·丽莎左边的脸盖住。你可能会看到一个温情而性感的女人正用挑逗的眼神望着你！现在再把右侧的脸挡住，你可能会看到一个贵族正感到有什么东西（当然不是你）有点滑稽。很多人都说达·芬奇在这件作品中展现了所有人的面部表情及人格在本质上的模糊性。如果我们同意，我们可以说《蒙娜·丽莎》实现了许多艺术家试图实现但却罕有人实现的目标：它的创造者对人物既做出了具体的刻画，又做出了一般性的概括。然而，我们应该鲜明地认识到，这幅画像是追求个人主义的文艺复兴运动的一个杰出范例；或者，确切地说，它是对所有反抗中世纪强调来世，而不是丰富多样的现世生活的艺术所给予的支持。

本世纪晚期，莎士比亚将创造出伟大不朽而极具特色的角色，如哈姆雷特、奥赛罗、李尔王、麦克白、麦克白夫人以及克丽奥佩特拉。不错，他们为许多普遍的人的个性和弱点提供了真知灼见，但他们同时也是立体的、坚定地植根于其自身环境的人，他们会用一种如此鲜明的专属于自己的语言说话，因此莎士比亚的爱好者们即使在所有主要人物的名字都从剧本中省去时，往往也可以鉴别出他们。

米开朗基罗

莎士比亚之于戏剧，贝多芬之于音乐，正如米开朗基罗之于雕塑。在米开朗基罗出现之前，说得好听一点，这门艺术被看做是一种技术；说得难听一点，就是普通装饰。米开朗基罗对于改变雕塑的声望起了巨大的作用，他把雕塑变成第一流的艺术。他是依靠非凡的意志力和体力才做到这点的。

作为一名年轻人，米开朗基罗向古典风格大师学习，但不久即意识到他们传授的东西不能满足他的需要。他希望创作完全属于自己的人物，那些带有他鲜明印记的人物。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



与米开朗基罗晚期作品相比，这件雕塑具有一种精神获得升华之后的宁静感。显然，它是一个还没有体验过生活痛苦的年轻天才之作。米开朗基罗，《圣殇》，1497—1500

事实上，他是如此自信没人能把他同其他艺术家的风格相混淆，因此他一生只有一次在一部作品上署了名：这就是梵蒂冈圣彼得大教堂里的《圣殇》。

尽管米开朗基罗的风格在很多方面都发生了变化，而且在他漫长的一生中不断发展，但是其最显著的特征在于它在古典主义和对于激情的表达之间创造出的张力。《圣殇》是年轻的米开朗基罗的代表作，每天数以千计参观梵蒂冈圣彼得大教堂的人都会观赏这件作品。它表现了死去的基督躺在极为悲痛的母亲的双腿上。因为它的创造者当时正值二十出头，并且他刚刚从入门学手艺——一种在本质上属于古典主义风格的手艺——的作坊里出来不久，所以，正如我们所料，这件作品更多地包含了关于痛苦的理念（idea），而不是痛苦的本质（essence）。这件作品确实具有一种使精神得以升华的宁

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

静感，但它并没有努力用大理石去捕捉人类情感的极限。

与此相反的是《隆达尼尼的圣殇》，这是一件米开朗基罗在80多岁时创作的作品。米开朗基罗曾试图在人们看到之前毁掉它，他坚信这件作品不值得他最严苛的批评者——他相信那就是上帝——去评论。也许米开朗基罗最初是为自己的坟墓而创作这件作品的，可现在我们只能看到作品的残部。我们看得最清楚的地方是玛丽的脸；正是这张脸，在向人们述说着发生在已进入耄耋之年的米开朗基罗的经历，或许他已预感到向自己迫近而来的死亡。在这张脸上，米开朗基罗雕琢出的是抹不去的痛苦，而这正是年轻时期的作品所缺失的东西。这件作品是一件相当私人化的艺术，一个对于自己的成就感到不满的天才，一个已经感受过对大部分人还未知的痛苦的天才所做出的一份个人声明。而这痛苦就是：不能完全升华到一个凡人所能达到的最高水平。诚然，时代作出的判断是米开朗基罗确实达到了这样的水平，但他永远也享受不到因为知道自己已然取得了这样的成就而感受到的兴奋。

或许有这样一种情况，照片告诉给我们的，不会比我们用自己眼睛看到的东西更多。但是，还有一种情况，照片向我们证明我们的眼睛看到的是多么之少。

——多罗西亚·朗格，美国摄影家

米开朗基罗对于完美的那种焦灼而永不止息的追求有助于说明他为什么不会满足于仅仅从事雕塑。他还必须成为世界上最伟大的画家，为壁画艺术带来人们无法想象的景象：天堂、天使和上帝看起来必须是什么样。他最大的挑战——这个挑战甚至比最终成为《大卫》的高达17英尺的大理石材所带来的挑战还要大——是教皇朱利安二世委派给他的一项任务：在梵蒂冈西斯廷教堂的天顶上作画。米开朗基罗的创造力马上就被激发出来。这一方面是因为天花板高度本身这个因素——它和他的艺术一样，使他最可能接近天堂。而另一方面是因为天花板本身的宽阔，那上面不仅足以画出一系列宗教主题的画作，而且还能给观众展现出一种完全统一的效果。此外，还有壁画本身的挑战，因为灰泥在完全干透之前，必须敷到天花板上，然后作画。虽然有助手帮助，但米开朗基罗在漫长的四年中从未中断过工作。有时，他的身体保持一个姿势长达数小时，灰泥不断滴落到他的脸上。四年之中，他辛苦地专心于这项规模巨大的工程，及每一部分的细微小节。

米开朗基罗不仅追求完美，而且他还是在使用像大理石和壁画这些挑战性媒介材料上做到这一点的，此一事实向我们说明了为什么他可以成为文艺复兴本身的象征。毫无疑问，他那种永不止息的——那种带有明显不满足的——对于卓越的追求，标志他拥有一个强大的自我，这与文艺复兴对于个人主义的强调，以及文艺复兴对于人类成就的赞美是相当吻合的。与此同时，在为上帝服务的过程中把那个自我奉献出去亦是对于自我的绝弃，对于尘世和尘世名望的绝弃。米开朗基罗曾反复表达过对公众的仰慕，以及对于那些富有的资助人——那些吵吵嚷嚷说自己跟一个人所公认的天才有关系的人们——所怀有的蔑视。但另一方面，一些历史学家表明，米开朗基罗也极端自负，因为他相信上帝是唯一配得上自己作品的观众。

在到达艺术和人生的终点之前，没有人能够做到完全精通。

——米开朗基罗

然而，文艺复兴是一个充满巨大矛盾的时代。其中有对个人主义种种限制的拒斥，而这正是教会统治下的中世纪的特色。用它那绚烂的色彩和（甚至是高级职位牧师的）

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

各种奢侈的生活风格，它似乎在人间创造着天堂。在某种意义上，米开朗基罗同样试图寄居在两个世界之中。他几乎一直工作到死亡来临的那一刻，这股激情表明他是多么不顾一切地想不惜任何代价紧紧地抓住尘世。最后，他为后人留下的却是对另外一个世界的匆匆一瞥。

他的风格——有时会用"terribilita"来形容，这是一个造出来的词。它最基本的意思是"畏怯"，这里的意思是"可怕的"，它反映了这一需要，即艺术家要像斗牛士挑战公牛一样向媒介材料提出挑战。米开朗基罗不可能是唯一一个创作活力会被媒介材料的障碍所激发的艺术家。所有的艺术家——成为艺术家就意味着要克服那些在我们大多数人的路途上阻止我们前进的障碍。媒介材料不会自行屈服；否则，它便不值得征服。现代诗歌和现代戏剧在语言和结构上允许有极大的、可以自由发挥的空间。有个批评家在说到这种放纵时，一针见血地指出：当一切都成为可能之时，什么都不重要了。

然而，伟大艺术品却一定会掩盖其中需要付出的努力。看芭蕾舞演出时，你千万不要坐在前排的位置，否则你就会听到演员粗重的喘气声，或看到落在舞台上的汗珠。但是，我们一定要知道艺术家背后充满激情的努力。当媒介材料的障碍被克服之后，我们就会为艺术家的成功所激励。它变成了我们可以感同身受的成功。

计算机的空白屏幕会激发那些将要成为作家的人找到恰如其分的字词。十四行诗——一种具有特定节奏和韵脚，共计十四行的诗作——的规则激励诗人去创作似乎只需要十四行的诗作，它不能多出哪怕是一个音节。人长腿从来不是为了要跳芭蕾，象牙键盘冷冷地反射着头上的舞台灯光，一切是那么静寂，这些不会给艺术家带来半点安慰。

大理石是冰冷而坚硬的石头。它从来都不是为了要把自己装扮成玛利亚披风上柔软的皱褶。同样，它也不是为了要被磨亮，好让我们几乎从中可以看到自己的映像。我们能否想象一下这样的成就会花费多少个艰苦繁重的时日？艺术就是不存在艺术技巧的幻觉。

拉斐尔

拉斐尔（桑乔）是佛罗伦萨文艺复兴三杰里年纪最小的一个。他去世仅比达·芬奇晚一年，比米开朗基罗早差不多半个世纪。这是一个值得记住的重要事实，因为当我们考虑到拉斐尔在短暂的一生中取得了那么大的成就时，我们可以想见假如活得再长一点，他可能会取得何样的成就。

拉斐尔的优势在于他可以研习两个前辈的技巧，他的作品明显表现出他们的影响。1504年，拉斐尔移居佛罗伦萨，当时达·芬奇和米开朗基罗已经相当有名。他观察达·芬奇表现光影之间特有的相互作用，一种他在1510年的作品《阿尔巴圣母》中借用的技巧。

《阿尔巴圣母》表明诞生于乔托时代的透视法技巧已经取得长足发展。拉斐尔把远

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



与163页上的中世纪童贞女玛利亚的画像相比，这个玛利亚看起来更像是一个真实的女人，画中的孩子们也更生动活泼。拉斐尔（桑乔）《阿尔巴圣母》，1510

处的山画在了接近作品顶部的地方，比婴儿耶稣和他的小伙伴要小很多。另外，童贞女玛利亚看起来像是一个真实的女人，而两个小伙伴看起来也相当像个孩子，只是耶稣的面容显露出（至当时）传统意义上的早熟的智慧。拉斐尔是刻意这样表现的，他没有采用中世纪的手法让孩子们看起来很成熟；相反，他让另外那个孩子看起来像个孩子，惊奇地看着耶稣。

这幅画的明暗对照法效果来自于拉斐尔把光给了他的天空；童贞女玛利亚的手臂从外罩的阴影处伸了出来，外罩右边的袖子也是暗黑的。背景显示了光与影的对比。而最前景也有一片阴影，表明画中的人物可能是在一棵树附近。

已然成名的拉斐尔被教皇朱利安二世召到罗马。教皇委派他画梵蒂冈宫的四幅壁画，分别阐明神学、哲学、诗和正义。其中最出名的一幅就是赞扬哲学的壁画《雅典学园》。在这幅画作中，我们又一次看到了拉斐尔极其精致地使用了透视法技巧，因为很多人物——相对于背景中的两个拱形和远高于所有人的两座塑像来说，是以相当准确的比例画出来的。此外，每一个人物都画得精心周详，即便为了重新创造这样一个恢弘的场面，拉斐尔也必须在湿灰泥上用极其细微的笔触画画。

拉斐尔和佛罗伦萨文艺复兴的其他伟大画家的作品已使佛罗伦萨成为一个数百万人通过神奇的因特网去点击访问、迸发出勃勃生机的人文学之所。佛罗伦萨是一个很好的起点，从这里出发，你可以参观其他许多灿烂的城市。在那里，往昔和现在相融一处。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

后文艺复兴时期的两个女性

正如我们在第三章提到的，直到最近女性一直在很大程度上被她们生活于其中的社会排除在艺术创作之外。不幸的是，这种情况在文艺复兴以及在后文艺复兴时期亦属实，后文艺复兴这一术语有时用来描述16世纪晚期以及17世纪的艺术。然而，有几个女性却抗拒其时代的习俗惯例，并设法从事伟大的艺术创作。其中有两个较为著名的女性是索福尼西巴·安吉索拉和阿特米希亚·简提列斯基。

索福尼西巴·安吉索拉（约1532—1626）及其五个姐妹都是受过正规训练的艺术家，但她却是第一个因其艺术而赢得国际声誉的女性。她在写实主义肖像方面具有极为超常的天分，竟至伟大的米开朗基罗本人也同意教她画画，后又表达过对其作品的赞赏。乔治·瓦萨里，意大利文艺复兴第一位重要的批评家和史学家，同样也是具有男权倾向的《艺术家的生活》一书的作者，认为她创造了“罕见而美的”作品，并将其置于所有女性艺术家之首。这告诉我们，她不仅能坚守在一个男性主宰的领域里，而且她还可能是最早习画的女性之一。

艺术走近你，坦率地提议说在你的时光流逝之际，自己除了给予它最高的品质之外，不能带给它任何东西。

——瓦尔特·佩特

阿特米希亚·简提列斯基（1592—1652）比安吉索拉年轻几代，今天的艺术史家认为她是后文艺复兴时期最重要的女性艺术家。简提列斯基极为多产，尽管她只有34幅作品流传下来。然而，在她的那个时代，批评家和她的男性同仁却鄙夷地认为她在推销自己的作品时太争强好胜——就是说，不像个女性。作为一个年轻人，她像多年之前的安吉索拉一样表现出前途大有可为的势头，但她却从未得到过跟随一个像米开朗基罗那样有名望的大师学习的机会。

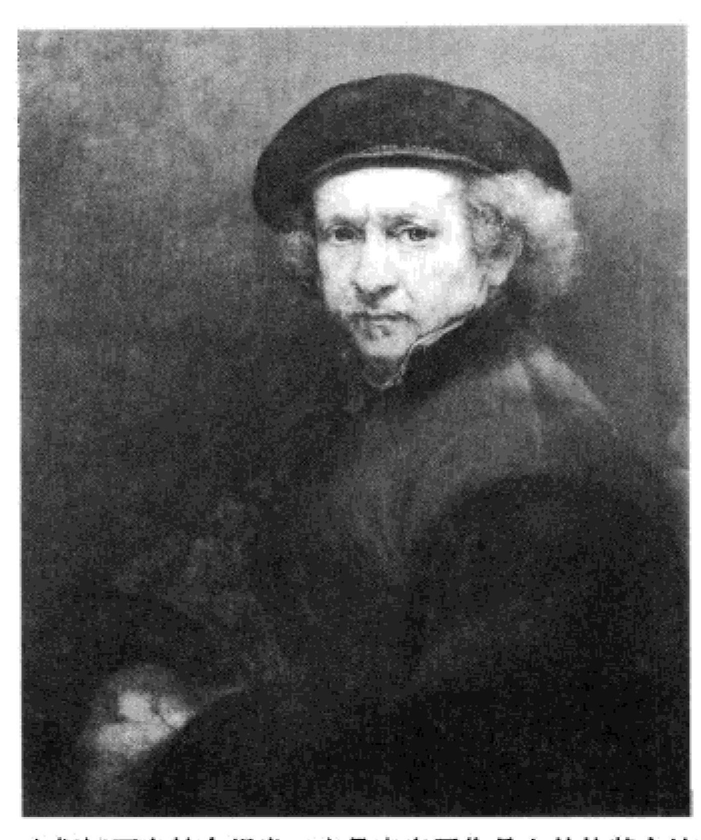
简提列斯基在她父亲指控她的私人教师——艺术家阿戈斯蒂诺·塔西强奸她，要求将其逮捕绳之以法时身陷丑闻之中。这场审判历时7个月，此间塔西的几个同性朋友出庭作了不利于她的证词，宣称她随意乱交，谁都知道她荒淫放浪。不过，有个证人作证塔西曾当着他的面公开夸口过这次强暴。这场审判的结果是塔西无罪，简提列斯基的名誉受损，但她仍然坚持创作。女权主义者和艺术史家一直争论这场审判对其艺术创作的影响，尤其会仔细考察它们通常所表现的暴力主题。她最受赞誉的作品之一《刺杀何乐弗尼》，表现了圣经女英雄犹滴为了保全自己的家园不受入侵，引诱亚述将军何乐弗尼，然后用他自己的剑砍下了他的头颅。

伦勃朗：完美逼真的模仿

自达·芬奇以来，人们对于肖像画的需要一直有增无减。随着岁月的流逝，富裕而强大的家庭开始用已经过世的祖先们警觉的眼神来装点他们的厅堂。完美逼真的模仿也许还可以把一处不好看的皱纹或是一处长得无力的下颚给“遮掩”起来，它给可以掌握忠实的——或近乎忠实的——模仿技巧的艺术家带来了新的财富之源。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在19世纪摄影术发明之前，17世纪荷兰大师能够用一种极尽可能的准确性再现脸部、人物和风景。事实上，许多偶尔去博物馆参观的人们仍然最喜欢他们的作品，因为它们看起来确实非常逼真。荷兰的静物——桌子上的苹果、梨、一块面包以及一个瓶子——看起来真实得你可能会想只要把手伸进画框里，你就可以拿到吃的喝的。



人们情不自禁会想光一定是来自于作品之外的某个地方。伦勃朗·马尔曼松·里因，《自画像》，1659年

在所有荷兰大师中，没有人能够在作品的质量或数量上超过伦勃朗·马尔曼松·里因（1606—1669）。伦勃朗活得远没有米开朗基罗长，可是，他在自己的一生中创作了大量作品，到现在人们还没能够准确清点其作品的数量。尽管人们可以说他掌握了逼真的模仿艺术，但是伦勃朗也像达·芬奇一样，对我们称作是**心理写实主义**的东西感兴趣。同其他许多艺术家一样，伦勃朗通常受人之托创作。不过，他几乎总是在寻找对象中的挑战：外表之下的性格、遭受的痛苦（即使他不知道其中的原因）、那种可以弥补令人失望的生活而对于某种东西的渴望。他自己很喜欢画老年人，因为多年以来经受的困苦和失落的痕迹、负担都写在了他们的脸上。

在伦勃朗进一步发展可以表现强烈的内在现实的技巧的过程中，达·芬奇极为出色地使用过的明暗对照法给他提供了帮助。他颇为辛苦地研习这一效果，竟至人们会把他，而不是达·芬奇本人看做是这一技巧的标志。在前面这幅《自画像》中，只有伦勃朗的脸才是最重要的，它沐浴在光中，而其他部分几乎不可见——除了手，部分地处在阴影之中。看伦勃朗的许多画就等于是看明与暗的强烈对比，人们不禁会想光一定是来自于作品之外的某个地方。虽然在这幅《自画像》中，**奇妙的光成了主宰者**；可是，我们一定不要以为黑暗对于整体效果是不重要的，因为伦勃朗正是通过对黑暗的使用才使得由年龄和生活经验所赋予的沉静的智慧大放光彩。

到一个大博物馆去参观，你就有机会看到很多肖像画，它们确实不错，但却非常传统，虽也是逼真的模仿之作，但**仅只**是表面上的写实。表情里似乎没有情感。它们没有一丝痕迹会透露画中的人物曾经历过什么样的生活。我们可以毫不夸张地说伦勃朗在不同年代和不同阶段的艺术生涯中创作的系列《自画像》呈现给我们的是一部无字的自传。

艺术不是对可见之物的再现，而是创造。
——保罗·克利

对于逼真的反抗

美术界十分清楚荷兰大师们把视觉艺术的模仿发展到了极致。最后，正如人们所料，新一代艺术家会努力描摹他们的作品。到了18世纪，大西洋两岸，风景画和肖像画技

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

巧纯熟，但一般——罕有例外——都索然无味。因此，变革迟早会来临。一定会有人站出来拒绝迎合那些想要记住自己，或想平静地俯视乡村景致的贵族，要求视觉艺术仅仅去表现一个稳定不变的世界。毕竟，艺术不过只是一种昂贵的装饰，是吧？对此，18世纪后期西班牙艺术家弗兰西斯科·戈雅（1746—1828）给出的回答是：不！

戈 雅

戈雅早期代表作品是充满活力和细节，看起来同他的对象一模一样的肖像画，以及描绘他从小长大的阿拉贡乡村自然美景的写实主义风景。年轻的戈雅证明他可以（嗯，几乎可以）与荷兰人做得一样出色。他来到西班牙文化中心马德里的时候，还没有多大名气，但很快就成为一个明星。因为他画肖像画很有天赋，所以在贵族中间颇得好感。

随后，让戈雅始料不及的事发生了：马德里时髦精英们的生活方式变得让他难以忍受。他对于他们的贪婪、虚伪以及为了谋取社会地位而经常玩弄的伎俩感到大为惊骇。戈雅意识到如果他想要保持成功，就必须和其他人同流合污。可是，忠实于艺术纯正性的需要太强烈了。他不再为了挣钱而画肖像画；相反，他希望画出他对这个社会的感受。他想把他的消极情绪画到画布上，其风格往往讽刺了那些懒惰、无所事事，然而却傲慢而装腔作势的贵族。

他成了一个彻头彻尾的愤世嫉俗者，痛恨上层特权阶级及其为保持自己权势的胡作非为。他的那幅皇室肖像画《查尔斯四世一家》于1800年完成，这幅画在本质和意向上都有一种愤然的讽刺意味。它近似于漫画，而不是外表或心理写实主义。

画中的这家人正站在陈列室里：国王、王后，还有年龄不等、身材各异的人。这幅作品遵循了伦勃朗的风格，刚好有足够照亮人物脸部的光是从画布之外某个不确定的地方照进陈列室的。皇室成员远没有被理想化——画家受雇画画正是为了这点。戈雅没有表现这家人最佳的状态，而是最糟糕的情形。小孩子们的表情古怪，近乎偏执。也许，这是一名艺术家第一次刻画了小孩子生活中不大让人羡慕的方面。与其说他们受到娇纵和宠爱，毋如说他们受到奴役而养成了特定的行为方式。王后对孩子们——事实上，她对一切——似乎都漠不关心。她的站姿很蠢，好像她不怎么聪明，对于王室仪态的理解似乎也很幼稚。国王看起来一样愚蠢，但是他的面容中是不是还透着一抹悲哀的神态？一种对于很久以前转瞬即逝的快乐时光的惦念？我们知道孩子们长大之后就会步其父母后尘。

王室家族一定对这幅画像感到非常满意——毕竟，他们真的还接受了这幅作品，而没有把戈雅轰出王宫——这一直是艺术史上的讽刺。国王和王后是不是真的那么虚荣，或真的那么无视现实，竟至于他们从未看出戈雅的侮辱手法？如果是这样，那么戈雅对于马德里宫廷的评价可谓千真万确。他后来的风格甚至变得更加沉郁和悲观。

在19世纪初的十年里，拿破仑入侵西班牙并没有让戈雅的性情有所改观。战争的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在传统肖像画中，我们会看到对于王室成员的理想化描绘，但这幅画却远非如此。不过，这家人似乎没有意识到这一点。弗兰西斯科·戈雅《查尔斯四世一家》，1800 年

蹂躏、人类加于彼此的残暴，使他变得更加消沉。在他的两件杰作《五月二号》和《五月三号》中，戈雅通过戏剧化战争的残酷性这一主题，用艺术做出了一份关于社会和政治问题的激烈声明。在后一幅画中，我们看到拿破仑的行刑队处决了几个西班牙人。戈雅集中表现了那些被判有罪的恐惧者脸上乞求的神色。这幅作品里的一切都在强化它那痛苦的主题。

对于很多观众来说，戈雅的许多晚期作品，特别是《土星吞噬的孩子》——倘若不是很丑陋——至少似乎让人极不舒服。这些作品哪怕是现在，一如它们在过去，都会提出下述艺术之合法性的问题：它旨在让人感到不安，体现了创作者阴暗的存在观，它决不悦目，只会激发人们愤怒和憎恶的情感。

着意使观众感到不安的现代艺术现在变得如此平常，竟至戈雅的子孙们会把“艺术是否总应该表现美”这个问题视为一个不相干的提问。或者，他们会反驳说具有“艺术性的艺术”(art by virtue of its artistry) 不论其内容如何，总是美的。如果说决定一件特定作品应该称为“艺术”的一个标准在于艺术家克服了挑战性的媒介材料，艺术家突破了强大的束缚，那么戈雅令人惊异的成就，即捕捉到了人性中难以捕捉的激情，则必须被称作是美的。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

印象派

尽管戈雅使艺术中强烈的个人表达成为可能，但是写实主义的风景画和肖像画仍颇受欢迎。大众依然喜欢模仿艺术；一般而言，在参观博物馆时，他们期望看到写实主义作品。对于(至少是适度的)完美逼真的模仿的需要根深蒂固；事实上，现在仍然如此。大多数艺术爱好者确信艺术的一个主要目的就是在视觉上生动地记录某一个人、某个地方以及某件愉快的事情。

然而，随着19世纪中叶摄影的发明，写实主义绘画显得越来越过时，也越来越不再能赚钱。于是，艺术家开始探索新风格，这些新风格将成就照相机力所不及之事。蔑视传统方法的新艺术家诞生了，他们赞成艺术提供一种全新的看世界和模仿世界的方法。

> 此刻 此刻 时间中的一瞬飞逝而过！在绘画中捕捉它的现实！要做到这一点 我们必须排除一切杂念，我们必须变成这一瞬间。
>
> ——保罗·塞尚

在法国，爱德华·马奈(1832—1883)为这种新风格提出了一个全面的基本原理。他说，一幅画不应该描摹事物肤浅的外表。也不应按照它表达的观点而判断它的价值。相反，一幅画应该是一个事件，只能与自身等同，为自身而存在，不是为了某一个问题，也不是某个人长相的纪念品。它应该是对色彩和光的一次体验。这个熟悉的世界对于马奈来说，是一个起点。尽管他对于色彩的使用让人想起了其后的印象派画家作品，但是马奈很少游离于这个世界之外。

受马奈基本原理影响的人同样也受到了光学科学的极大影响。光学探讨视觉现象，它发源于中世纪时的伊斯兰教国家，特别是埃及。新艺术家们希望把文艺复兴的先驱者们再现真正视觉经验的尝试再向前推进一步。他们希望就颜色如何对眼睛产生影响进行试验。哲学家当时也开始提出了这样的问题，比如“颜色是固有于物体之中，还是某种产生于观者内部的东西？”这个问题可以说与传统问题“是不是情人眼里出西施？”相类似。

举个例子，艺术家看到了一家人在湖边开心野餐，于是决定把这件事画下来。然而，他所看到并必须复制到画布上的东西实际上是一束照到眼睛上的光，包含不同的颜色和细微的色差，它们彼此协调，光与影相互协调。伦勃朗和达·芬奇利用了照在对象上的光的效果创造了奇迹，但他们的技巧是一种把对象加以戏剧化处理的手法。对于法国艺术家来说，光本身现在应该成为艺术的核心：光的奇妙现象把世界的缤纷色彩带给艺术家充满惊异的眼睛。物理学家是在很多年之后才发现光是由叫做光子的微小粒子组成的，但是印象派通过本能地认识到光不是自然地在那儿存在——它在某种程度上是一种物质——而给艺术带来了变革。像一切物质事物一样，光对每个人都产生不同的影响。

这个新风格因其同时代的克劳德·莫奈(1840—1926)展出的一幅名叫《印象：日出》(彩图9)的作品而得名。法国画家团结在这个名字之下，使用新技术把光的主观体验移置到画布上。为了增强这种体验，他们常常去户外作画，这是一项相当惊人的革新。在微妙的笔触和颜料之间难以置信的组合中，他们创造了此前人们在美术馆中从

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

未看到过的颜色。最后便是一种全新的艺术流派，印象派（Impressionism）的诞生，于是艺术家们展开了一场竞赛，看谁能够最接近视觉意识的微妙。

主宰19世纪后半叶的是在其他法国艺术领域里发生的类似革命。克劳德·德彪西（1862—1918）不易觉察的节奏和陌生的和声是印象派绘画在音乐领域里的翻版。他把对于颜色的主观体验翻译成声音，创造了一种催眠风格的音乐，表现声音“看”起来、颜色“听”起来的效果。德彪西最受欢迎的作品《月光》就是一例。

文学领域的翻版是小说家和诗人对于潜意识的肉欲性和色情性的探索。一些批评家常常将他们的作品贴上“颓废”的标签，他们认为对于主观性的强调乃是对自我的过度纵容，并且这种强调还会让人太轻易地屈服于这样一种见解，即感官经验是人类存在的核心。其他人热情地认为这种新文学，正如新音乐、新视觉艺术一样是对艺术家的解放，他们摆脱了形式和内容的传统束缚，因此人之为人的全面幅度最终可得以探索。

视觉艺术里的这场印象派革命培护了19世纪两个重要女性艺术家的艺术生涯：马奈的弟妹贝尔蒂·莫里索（1841—1895），以及美国人玛丽·卡萨特（1845—1926）。

莫里索是法国印象派画家那个严密的小圈子接受的第一位女艺术家。她的作品对于光是如何被看到的这一问题表现出浓厚的兴趣。然而，像马奈本人一样，她还对逼真的模仿饶有兴致，并终其一生都处在这个小圈子的外缘。在《心灵深处》（彩图10）中，画中的女人主宰着作品。莫里索相当精心并忠实地在画布上描绘着这个女人及其在镜中的映像。与此同时，微弱的光和影使作品泛着其同仁所特有的柔和的辉光。

美国印象派

玛丽·卡萨特不仅受到了印象派画家的影响：他们的用光以及他们的哲学，即在绘画中，内容从属于艺术家技巧，而且因为她很富有，所以她在使该运动保持活力的过程中发挥了重要作用，她还帮助美国人接受了这个运动。卡萨特的父亲是一个有着法国血统的富裕商人，他发现到女儿的艺术天赋，把她送到宾夕法尼亚美术学院学习。毕业之后，又把她送到了法国生活。在这里，年轻的女艺术家遇到了很多重要的印象派运动画家，并深受他们的影响。

总体而言，其作品颜色的柔和以及用光的特点使它同印象派运动紧紧联系在一起，不过卡萨特却有自己的想法。与其大部分法国同行不同的是，她对于室内景，而不是自然的景致更有兴趣，并把它当做绘画的起点。卡萨特的大部分作品都关注人，尤其是亲密相爱的母亲和孩子。

《童浴》描绘了一个母亲正在给一个小女孩洗澡。虽然卡萨特相当出色地捕捉到了其中的爱与温柔，但是画中人物及其关系仅只是整体布局和整体效果的一部分。画面中所有的细节都一样重要：背景中的家具、母亲的装束、孩子身上缠裹的浴巾、水盆、水罐儿，最后还有那块地毯。17世纪的荷兰肖像画家专心于逼真模仿对象的面孔。卡

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



尽管艺术家的模仿技术相当纯熟，但画中人物却只是整体布局的一部分。玛丽·卡萨特《童浴》，1910年

萨特逼真模仿的技术相当纯熟，但是画中的人物却成为整体布局的一部分。过去，房间中的细节会变成表现对象的视觉框架。它们可以突出对象。这里，人物及其环境形成了连续的经验之流。在真实生活中，我们所有人都以这种方式与自身的环境联系在一起，但是我们很少会意识到这一点，除非有一个印象派画家碰巧站在我们旁边。

卡萨特不是直接从场景的前方，而是从上方这个角度画的。也许她希望借此可以让她的观众摆脱一般的观看方式的束缚。在某种意义上说，她迫使观众使用大脑的右半球去看。从这一提高的角度上看，场景中所有物体都获得了一种视觉意义，而如果使用在视觉上与我们世界相连的一般方式直接迎面地观察，便不会产生这种意义。因为大多数人都是有选择地看，因此迎面的观察在这里往往可以让人去提炼——真正地看到了似乎是最重要的东西。

这件作品的名字《童浴》没有说明画中女人是孩子的母亲还是保姆，它也没有问：对于这两个人，艺术家想要表达什么？恰当的问题应该是：画面上发生了什么？有什么效果？以及艺术家是怎样取得这一效果的？

彩图11是卡萨特另外一件作品《绿色背景下的母与子》。这里，人物关系在标题中已经得到详细说明。对比而言，这里选择了正面角度。不过，标题中却包含了“背景”一词，而背景的颜色似乎比作品的细节更重要。这件作品尤其表现了法国对卡萨特的影响：人物流淌到光与色彩的溪流之中，母子关系显然一目了然。

艺术家在画肖像画时，在画布上要画下比模特在那一天里的面容更多的东西；简言之，除了他的容貌之外，艺术家要画的是那个人。

——詹姆斯·麦克尼尔·惠斯勒

美国印象派的另一个代表是詹姆斯·迈克尼尔·惠斯勒（1834—1903）。惠斯勒在1871年为他母亲创作了那幅著名的肖像。虽然这件作品因其题材受到普遍赞赏，虽然它售出数以千万计的复制品，但很多人并没有意识到这幅画的名字不是《惠斯勒的母亲》，而是《黑色与灰色的排列》，它显示了作者的意图。惠斯勒把母亲当做了一个在特定时刻里存在，处于光与影复杂交融之中的女人。这种光与影的交融可以唤起许多无法完全命名的情感。她的坐姿、面部表情、衣服上的褶痕等等，所有这一切都汇聚成一种完整的视觉体验，这种体验比“这是我母亲”表达了更多的东西。事实上，这幅肖像画——表现对象不是面向前方，而是侧坐着——可以让人联想到印象派。后者试图模仿视觉意识，而不是从一件事儿之中提炼出一种含义，比如说“母性”。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

后印象派

印象派运动在大西洋两岸形成了如此强大的势力，竟至最终这场运动同它所取代的那些传统一样，变成了一种权威。新艺术家出现了，他们抵制无独创性的模仿，走自己的路。"后印象派"这一称呼是艺术史家杜撰的一个词。作为一种简便的方法，"后印象派"指在印象主义全盛时期之后出现的艺术家的作品。这些作品显然不属于早期印象派。后印象派的艺术家以自己特有的方式界定了自身。

在这一批人中，文森特·凡·高（1853—1890）毫无疑问最具独创性，也最激烈。他与印象派画家的一个主要区别是：他就是喜欢颜色，特别是黄色。他对于借助光学科学的帮助不感兴趣，正因此，他才可以更准确地模仿视觉体验。对于凡·高来说，通过模仿世界中的那些鲜亮的色彩，他可以表达内心之中为这些色彩所激发出的快乐奔放的情感。如果他画的景象中黄颜色没有他希望的那么饱和，他就会不加节制地让黄色在画布上飞溅。没有任何人从繁星满天的夜空中可以像凡·高那样看到那么多的黄颜色。

凡·高是那种完全为自己而创作的艺术家原型。他的风格在当时极其怪异，因此常常令那寥寥几个曾经注意到他作品的批评家感到茫然困惑，无法把它同任何东西作比较。如果不是他忠实的弟弟提奥承担了凡·高所需的大部分开支，那么他很可能时常会忍饥挨饿、无家可归。然而，提奥坚信他的天才。即使是在他的作品受到谴责和嘲笑的时候，提奥也一直站在他一边。凡·高一生中只卖出过一件作品。不幸的是，还不满38岁的时候，凡·高就了结了自己的生命。

毫无疑问，凡·高不幸而短暂的一生强化了这一浪漫的观念：对于饥饿的艺术家来说，艺术成为其自身最后的堡垒。除了弟弟以外，凡·高几乎被所有人完全地疏远和误解。他两次求婚失败（其中一次，他曾发出那激烈的哀告"不，永不，永不！"）。凡·高时常徘徊在功能性的神志清醒和疯狂之间那个细微的界限上（最后，他终于跨过了那道界限，一去不返），他之所以能活这许多年，仅仅是因为他常常可以从私密地观看和模仿世界中获得一种孩子般的乐趣。因此，看他作品的人感到自己会被一种全新的现实所包围，也就不足为奇了。凡·高出于什么样的义务才感到他要同那个日常世界、那个于其中他只是一个陌生过客的世界进行交流呢？

像《向日葵》、《食土豆者》以及《星空》（彩图8）这样的作品自从凡·高死后就变成了无价之宝（《向日葵》拍卖的价格突破了3700万美元）。在这些作品及其他许多作品中，观众见证了那种已经完全成为其创造者标志性的技法：短促而尖厉的笔触，同流畅的线条相反，它使得整个画面似乎充满着能量的悸动。尽管艺术界加给他的是冷漠，凡·高却让自己纵情享受生命的形式和色彩给感官带来的震撼，他把它们完全吸收下来，并把它们转化成一种升华了的现实，一次纯粹情感的爆发，这种纯粹的情感被转换成色彩、形状和颜料的纹理。事实上，凡·高的线条和明快的颜色是在画布上发出的高声尖叫。

对于我们艺术家来说，等待我们的是，经由艺术我们可以同自己在日常生活中所遭受到的一切伤痛达成快乐的和解。

——劳伦斯·达雷尔

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

尽管凡·高的举止有时可能很奇怪，但他可以说是一个天真无邪的人。在他发展的早期阶段，他对弟弟提奥说，他喜欢画“孩子气的画”来消磨时间。凡·高一直保持了他那颗赤子童心。美术史家现在所称的那种大胆、革命性的技法可能是他所了解的唯一技法。有时，他的天真会自行地呈现在他那幼稚的自信中，他相信总有一天他的作品在市场上会很火暴（事实的确如此！）。但是，随着精神健康的恶化，他那颗赤子童心益发变得乖戾而令人难以捉摸。在一次现已变得颇为有名的“事故”中——对此有很多不同的解读——他抓起一把剃刀，割下了自己的耳朵，并把它送给了一个妓女。

虽然终生未获赏识，但凡·高继续使用一种似乎必定是最真实表达其内心的风格继续作画。说到我们自己的时代，我们看到艺术家身上的天真更少，他们更刻意地用机心坚持自己应该有自由去使用任何一种他们认为是适当的方式来表达自我，去使用任何一种符合他们意图的媒介材料，坚持别人要根据其自身的逻辑去认可他们。回过头来看，凡·高虽然颠覆了传统，但他并不是通过喧嚷的、反叛的方式，或是通过一个策划好的理论依据实现了对传统的颠覆。20世纪的视觉艺术是一个“艺术家权利”的世纪，这是一场世界范围内的运动，有时这场运动会遇到困惑、混乱、批评家的嘲讽、赞扬，甚至还会招致怀有敌意的政府愤怒的谴责和审查，但是这场运动却得到了人文主义者的高声喝彩，他们相信艺术家是一种濒危人种，因此无论如何都应该得到人们的珍爱和支持。

变形艺术

凡·高和印象派画家没有去逼真地模仿，他们也无意于此。而伦勃朗即使是进行了心理探索，但他仍然觉得有责任去模仿一个观众可以辨认的世界。不像伦勃朗，凡·高和印象派画家只能把他们所看到的世界转移到画布上。他们从来也没有否认过他们的对象就是其自身，以及他们对于色彩和形式的主观体验。即便如此，他们的作品对于这个熟悉世界的偏离也没有达到这样一种令人震惊的程度，即我们丝毫不能在他们的作品中认出我们所熟悉的世界。我们看到的是我们的世界发生了剧烈的变化。看凡·高的《星空》时，我们可以认出那还是一片天空，但我们知道它已不再意味着一个真正的天空。我们不会感到很困难就能理解我们正在看的东西乃是艺术家独特的感知。

然而，将凡·高与所谓的现代艺术家区别开来的未必是他们的作品与我们所熟悉的世界在距离上的远近，而是意向。凡·高及其同行从熟悉的世界出发，然后随心所欲地把它给呈现出来。他们给予我们的是为情感以及对光、色彩和形式的主观体验所变形的这个我们所熟悉的世界。可是，现代艺术之所以是变形的，其含义是指现代艺术家甚至不会把熟悉的世界当做绘画的出发点。他们要把某种新的东西，要把其自我的一部分强加给这个熟悉的世界。因为这种意向，他们也就没有理由受制于某一种艺术传统，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

除非那种传统与他们的个性相吻合，除非那种传统可以适应他们的想象。

进入现代艺术世界最初可能会让人感到摸不着头脑。它似乎根本不再有理论基础，不再有明确的总体目标，不再有规则，而所有这一切至少在一定程度上说是对的。理论基础，即便它们确实可以表述，也只属于艺术家个人。除了承认自己是在画布或石头上做点事情之外，他也许会否认自己有任何目的。或许，他也可能——就像有个艺术家曾经做过的——从一个洁卫用品商店里买了一个小便池，然后连碰都没碰，就径直把它变成了展品。他还说现在这个小便池之所以变成了一件艺术品，是因为一个艺术家买下了它。这种送交成品当展品的做法挑战了艺术的所有定义——除了这个定义："艺术是艺术家做的事儿。"然而，批评家常常会问，艺术家必须做多少事？一个艺术家的底线是什么？现代艺术家常常把他们自己的逻辑强加给自己的作品。他们甚至最不能宽恕他们的评论家。毕竟，是他们在那儿创造新的传统，而且他们时常都是独自一人。

为了欣赏现代艺术的许多激动人心的财富，我们应该对新奇陌生的经验保持开放。我们对新奇的食物往往很开放，那我们为什么不能对艺术这样呢？过去的艺术品，人们一看马上就会明白，但这并不意味着模仿艺术是我们必须永远要看的全部。

一些现代艺术——事实上是相当一部分现代艺术——确实与某些人、地方和事物会相像。例如，弗兰西斯·培根（1909—1992）的油画作品表现的就是可辨认的现实，但是那可能是坐在马桶上的某个人或一大块血淋淋的肉。你知道它表现的是什么，但你可能会问，为什么有人要画这个？在艺术家自由表达的需要与大众所理解的正当的艺术题材之间的差距，我们已在第三章作过讨论。

1913 年"69 号军械库展"

有些人想了解现代艺术到底是从什么时候开始的？我们说的是上个星期的事呢，还是 100 年前的事？即便要确定一个大致的时期，也需要地理学。在消息传播到大西洋彼岸的美国之前，艺术世界中新的骚动已经在 20 世纪初的欧洲出现，就像文艺复兴的情况一样：它起源于佛罗伦萨，很久以后才传播到其他地方。现代艺术进入美国是在所谓的镀金时代进入尾声之际。镀金时代这个名字指的是 19 世纪最后 20 年。一些在铁路、煤炭、钢材、黄金、股票以及在大规模农业生产中发了财的美国人开始强烈关注艺术。

这是一个兴建豪宅的时代，其中的很多宅第在纽约、波士顿、匹兹堡、圣路易、旧金山和芝加哥至今仍可看到。这是一个搜集宝贵艺术藏品的时代，一个难以置信的豪华远洋航行的时代，一个没有收入所得税的时代，一个不用马的马车时代。纽约尤其强烈地渴望得到人们的尊重，希望人们把它看成是现代主义艺术的中心。它渴望看到一切新鲜而令人兴奋的东西。1913 年，69 号军械库成为欧洲艺术家新作的展览地点，此次展览至今仍然被视为美国举办过的最重要的艺术展。很多美国观众不仅是第一次看

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

到了凡·高的作品，也是第一次看到了其他艺术家的作品。对于一些人来说，凡·高作品的风格是那么惊心动魄；而其他艺术家的风格似乎也让人相当困惑，即便不能说好笑。

在这些艺术家中，有一位就是瓦西里·康定斯基(1866—1944)。我们在本章开始时，曾提到过他。康定斯基的主要作品都是现代艺术优秀的入门性作品。尽管作为一个年轻的艺术家，他的人物画技术相当过硬（大多数艺术家至今仍然相信他们一定要做到这点），但是他却把他的眼光放到了别的目标上。康定斯基相信一件艺术作品中最关键的要素是形式：线条与颜色令人愉快的布局，它们除了提供审美体验之外，不为任何目的而存在。换句话说，一幅作品看起来应该是美的。因此，康定斯基被称为抽象派画家。他对他的想象展开深入的探索，并发现到一个由纯粹的形状和形式构成的新世界，即抽象世界（你是否还记得把康定斯基的一幅作品看成是两只灯泡的那两个观众？）

在年轻的康定斯基放弃学习法律而改学艺术之后，他受到凡·高和他的朋友保罗·高更（1848—1903）的强烈影响。高更以画青葱的草木和颇具异国情调的塔希提岛土著人而闻名。可是，高更不知不觉地朝抽象派艺术迈了几步，这表现在他的作品剪除了细致的写实主义细节，使用大胆的造型和突兀的颜色描绘了一些关键的形状（高更并不佯称其中有深度上的幻觉）。当凡·高把熟悉的世界变作一首首跃动着的、由突兀的笔触和色彩的骚动所构成的交响乐时，他的作品也更倾向于抽象而非真实的世界。这两个艺术家在军械库展览中似乎应该与康定斯基归为一类。

像许多其他的现代艺术家一样，康定斯基把美同人们在一幅画里可能看到的所有东西区分开来：

> 他争辩说，为了能够直接同灵魂交流，避免唯物主义的干扰，一种更为可取的办法就是采用仅只建立在色彩语言基础之上的艺术。色彩不再与某一特定的现实有牵连，它可以变得像音乐一样，在色调和强度之间建立了彼此的关联而具有了美的品质。[3]

康定斯基的理论依据不仅对于他自己，而且对于其他参展的艺术家来说，也完全有道理。但是对于所有批评家和所有成帮结伴来看展览，希望从中可以做成几笔买卖的潜在收藏家来说，这道理未必成立。事实上，这次展览没有多少作品得到了批评家或公众的热情接受。尽管这次展览是在一栋楼里展出的，但那么多的“变形”实在是太让人震惊了。日后将要成为该世纪最出名的艺术家毕加索的多幅油画作品受到了普遍的谴责，而那个陈列其作品的房间则被人们戏称为“恐怖地带”。

不过，引发最严重的骚乱和最富争议的作品是《下楼梯的裸体，2号》（彩图12），这件作品立刻使它的作者马赛尔·杜尚（1887—1968）声名狼藉。他一直以来都被称为现代艺术中最离经叛道的人。他不可能指望在美国受到欢迎，因为此前一家报纸曾发表了他的观察：“美国制造的唯一艺术品就是其铅工业和桥梁。”

在这幅作品中，杜尚发展了自家的抽象派。借助这种抽象派，他把一个真实模特做

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

出了一系列连续的简化分解，直至在现实中剩下的一切只是正在下降的运动感以及对于一个人物形象的暗示。换句话说，杜尚从一个真实场景中仅只抽象出那些让他这个艺术家感兴趣的元素，剔除了一切额外的东西，因为他不再认为自己有责任和义务去模仿观众可以马上认出来的东西。假如作品的标题没有向那些失望的观众保证他们可以看到一种有趣的、然而事实上却是不可见的现实，那么它引发的争议可能就不会那么激烈。抽象艺术在现代艺术家中间一直是一种普遍的表达形式，尽管有时它被称为观念艺术。有时，我们可以从作品的标题中获得关于主题的一些线索，但通常而言，艺术家在给作品起名时会极为漫不经心，他会把一幅画或一件雕塑称作《工作室》、《无题》，或者是《线条与色彩》。

荷兰艺术家彼特·蒙德里安（1872—1944）促进了抽象派艺术的形成。在这次军械库展览时，蒙德里安已经处于其艺术生涯的顶峰。他的作品比杜尚的作品更加激烈地脱离现实，它们甚至根本不会提示这个熟悉的世界。

《构成》，其标题带着典型的平淡，可这幅画却拥有一种一丝不苟和绝对的单纯，这种单纯表现在其中一切活泼的运动都消失了，作品中的颜色、形状和线条呈现出一种几何关系般的宁静，这种关系使得一切阐释的需求变得不再可能。蒙德里安可以称作是一个“古典的抽象派画家”，因为他优美而又充满秩序感的布局旨在激发在古典艺术中见到的同一种宁静感。

立体主义：毕加索和布拉克

军械库展览的名望经久不衰，在很大程度上是因为这次展览把所有现代主义艺术家中那个最让人困惑、最具有争议，然而可能最具有创造力的艺术家的作品介绍到了美国。这个在“恐怖地带”展出其作品的艺术家引来成千上万的人赶来表达他们的嘲笑，但也有许多人远道而来表达钦佩。也许没有任何一个人能像他那样对整整一个世纪的艺术家产生巨大的影响。最终，由于他对于自己时代的超越是如此彻底，一些艺术史家都把他视作有史以来最伟大的三四个艺术家之一。

正如人们从他的生卒年中可以看到的那样，巴布罗·毕加索（1881—1973）不仅是一个现代艺术家，也是一个当代艺术家。年轻时，毕加索曾受到印象派画家及其判断的深刻影响。他们的判断是，随着摄影的出现，模仿性写实主义已经寿终正寝。毕加索是一个当代艺术家，因为在他漫长得令人难以置信的艺术生涯中，他稳健而完美地创作，所使用的现代风格比自己同时代任何一个画家都多。毕加索接受了古典主义训练，他可以在画布上画出一幅生动逼真的肖像，但他同样也可以复制一个印象派画家主观性的视觉体验，或是推动一种既不写实、也不抽象（在蒙德里安和康定斯基意义上的抽象）的全新风格的诞生。这种全新风格源自于另一种看世界的方式，它就是**立体主义**，这是毕加索在一个名为乔治·布拉克的艺术家同伴的得力帮助之下发明的。

绘画不是一种审美营生，它是一种魔法。在这个陌生而充满敌意的世界和我们之间，绘画旨在成为一个调停者；通过把我们的欲望和恐惧化为形式而获取力量的一种方式。

——巴布罗·毕加索

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

毕加索的父亲是绘画老师。显然，他是在艺术氛围中长大的。在20岁之前，他就邂逅了自己的命运。事实上，他只有19岁——而那一年恰好是1900年——当时他第一次来到巴黎。在那儿，毕加索看到了印象派画家的色彩，并对此大为赞佩。他特别喜欢蓝颜色(就像凡·高特别喜欢黄颜色一样)。毕加索的那些主要描写下层生活典型——妓女、无家可归的流浪汉等——的作品使用的都是鲜明的蓝色调。通过这一途径，毕加索很快就发展出了不同凡响的模仿和变形技巧。

然而，从一开始，毕加索就希望不“只是”展示其逼真模仿的天分，虽然他的这种天分很高。正如他想给这个世界盖上自己独特天资的印戳一样，因此，毕加索同样也希望自己能改变它的现实。他确实做到了这点，他不仅在二维平面上创作，而且还涉猎了雕塑、建筑、戏剧场景设计。（在闲余之时，他还从事诗歌和戏剧创作！）

和凡·高一样，毕加索在使用色彩时颇得一种童趣，一个拒绝长大的孩子可以得到的那种乐趣；事实上，在他上了年纪之后，毕加索喜欢建议年轻艺术家应该尽一切可能避免长大。他会说，在一切事情中都要保留童真的喜悦；不要让成年人由规矩、条理、日程安排和时间表构成的世界将你窒息，使你不再能够听到来自直觉的声音，不再能够感受到那种难以抗拒的尝试新事物的冲动，那些让驽钝、受惯例局限的人所构成的社会感到震惊的新事物。

毕加索的那颗赤子童心使他对马戏团非常着迷。在这里——还是二十多岁的时候——毕加索开始进入一个由粉色、橙色、黄色、灰色主宰的新时期，他画小丑、吊杠艺术家及其他演员。虽然这些肖像逼真得足可以让人辨认，但它们开始表现出对真实形状的变形，这将成为毕加索大部分成熟期作品的特征。

在巴黎举办的一次非洲面具展览上，毕加索为它们的颜色和变形感到激动不已。这些面具马上就对毕加索产生了极大影响，使他取得了第一次重大胜利——《阿维农少女》，这幅肖像画描绘了三个年轻的女人。她们的面容和身体的各个部分都被分解，然后又重新组合到一起以形成新的布局。毫无疑问，早期的观众会觉得这幅画有点可笑。纯粹的几何形布局可能有一点儿让人震惊，看起来应该像真人的人物构成的布局不仅太过激进，而且还让人感到好笑。

事实上，毕加索在开始自己的艺术生涯时，确实对肖像画艺术怀有浓厚的兴趣。当时，尽管出现了印象派画家和后印象派画家的创新性技巧，但人们仍然相信作为一个艺术家，其谋生方式就是接受那些希望自己的肖像能使他们获得永生的资助人委托的一些大项目。与此同时，一门被称作心理学的新科学让人们感受到了它的存在，尽管很多人拒绝把它称作是一门科学。不管怎么说，心理学对于潜意识，以及对于人们在外表和内心之间巨大差异的描述让毕加索深深着迷。因此，即使是在他画肖像时，变形也开始强行进入画面，有时几近漫画的效果。这样，毕加索成了戈雅的子孙。随着新风格的演变，在毕加索和乔治·布拉克创立立体主义的基础理论时，他的变形成为对于现实的全盘颠覆。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/





毕加索第一次重要成功受到了非洲面具展的极大影响。《阿维农少女》，1907 年

布拉克（1882—1963）比毕加索小一岁，他在《阿维农少女》首展时，看到了这幅作品并承认它改变了自己的一生及其未来的艺术规划。布拉克特别前去拜见毕加索，这个让他看到了一种全新的绘画方式、一种全新的观看方式的天才。按照这个"年龄大一点"的导师的建议，布拉克开始用一种新风格创作。他会先去看一个因为某种原因而吸引他的场面，然后离开它，让自己忘记该场面中的写实性细节，直到他准备好在自己的记忆中对这个场面进行**解构**（deconstruct），然后又重新在画面上把它**建构**（reconstruct）成颜色醒目、没有阴影的几何团块。布拉克用这种风格创作了一系列风景画，招致一个批评家抱怨说布拉克取用美的对象，并把它们化简为"立方体"。（在布拉克的《小提琴和水罐》中，标题中的两件物品虽然一目了然，可它们只是一种几何布局的一部分。）在这篇批评文章面世之后，立体主义这一称号便被用来指称布拉克和毕加索的作品。1909 年，这两个艺术家组建了一个密切联系的团体，自觉地规划了一场立体主义运动，并为它提供了一个表述明晰的理论纲领。

艺术旨在让人感到不安，而科学则让人心安理得。

——乔治·布拉克

在对自己的艺术进行批判性反思的过程中，这两个朋友发现还从未有一个人可以真正地看到一个物品或人物。更确切地说，人们看到的只是一个在时间中延伸的事件，不管其延伸的速度有多快。此外，眼睛会连续不停地运动，并会不断改变视点进行观察。当我们从或坐或站的地点去看的时候，我们认为我们是从一个特定的、固定的位置上看的。写实主义绘画和摄影培养了这一错误见解，即存在一个在不变的视域中进行观察

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



立体主义这一典范把空袭牺牲品变成了表现德军暴行的令人震骇的图像碎片。巴布罗·毕加索,《格尔尼卡》,1937 年

的人。我们的语言暗示我们看到了现实，但事实上我们真正看到的东西却是经过心智重新整合起来的碎片。

毕加索和布拉克并没有只是为了反叛而抛弃写实主义；他们相信写实主义（也即模仿艺术）不能显示世界原本的样子。世界是由形状和色彩构成的，它们就像我们在一个万花筒中看到的那些东西一样，在我们的意识面前盘旋打转；如果可以把我们的视觉放慢，我们看到的东西事实上就会像毕加索和布拉克的绘画作品。我们会看到物体的碎片、人的碎片（就像毕加索《坐着的浴者》一样，彩图 13）。

1937 年，毕加索应邀为巴黎世博会西班牙展馆创作一幅大型壁画。他没有使用惯常的风格，选取一个视觉事件，然后把它分解成几何图形，这种风格以视觉观念论为基础，总的说来不具情感色彩。然而，毕加索用他的风格做出了一份激烈的反战声明。《格尔尼卡》现在不仅被看做是毕加索的杰作，而且还被视为有史以来最伟大的壁画之一。这件作品特别让那些认为现代艺术家过于专注自己的技巧和创新而对身外事漠不关心的批评家变得哑口无言。

毕加索发现他用立体主义可以传达一种其他风格无法表达的主题。这幅壁画取材于德国空军对格尔尼卡进行的那场臭名昭著的密集轰炸。格尔尼卡是一个文化中心，位于西班牙北部巴斯克地区，也是西班牙内战期间共和政府军的大本营。毕加索把这件事“立体化”成令人惊悸的痛苦与死亡的图像碎片。格尔尼卡镇在一场历时只有几分钟的大规模而致命的空袭中被摧毁。在这场空袭中，支持共和政府的士兵，以及平民，包括男人、妇女和儿童遭到屠杀。立体主义可以描绘在一段时间——不管那有多么短暂——之内同时发生的事情。如果没有这种风格，毕加索怎么能够向世人展示这场浩劫的全部场面？极少有艺术家尝试过毕加索所达到的如此广阔的幅度，原因是绘画作品在本

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

质上是静态的，必要表现时间中一个凝固的时刻。立体主义在《格尔尼卡》中所做到的，表现了我们往往只能在电影中才可以看到的动态运动。

然而，极少有电影会接近《格尔尼卡》所达到的效果。奥利弗·斯通在《野战排》(1986)中为了戏剧化地表现联军火烧越南村庄——村里的无辜平民再一次成为牺牲品——的效果，使用了慢速摄影，它给这个场面增添了一种极为恐怖的生动写实感，因此观众可以把自己从中抽离出来，把它视作艺术，进而评论："这个场面拍得很美，不是吗？"其背景音乐——塞缪尔·巴伯的《弦乐柔板》——美妙绝伦，使该场面颇具一种讽刺意味，而这又增加了它的艺术性。它没有伪装成生动逼真的场面，通过这种方式，它呈现的是真理，而不是现实。

天下皆知美之为美，斯恶矣。皆知善之为善，斯不善矣。

——老子

因为立体主义技巧没有创造逼真的写实感，因此我们让自己与《格尔尼卡》保持距离的可能性就会更小，而不是更大。因此，它不会藏在"艺术"的幕后。作为一名艺术家，毕加索不朽的伟大之处在于他找到了一条通向真理的新途径，而恰在此时，西格蒙德·弗洛伊德找到了通向心灵世界，阿尔伯特·爱因斯坦找到了通向物理空间的新途径。

毕加索晚年的作品变得更加单纯，反映出一种童稚的天真，这天真以其特有的方式成为一份像《格尔尼卡》一样强烈的声明，一份希望未来世界可以顺从于爱与和平的声明。毕加索在法国南部的瓦莱里小镇教堂的天顶上画下了许多鸽子，并同他的朋友和邻居亨利·马蒂斯一道把拼贴画(collage)发展成一种艺术形式。他会把花上许许多多个小时剪下来的许多小图案拼贴到多姿多彩的大背景上。90岁的毕加索没有像那几个愤世嫉俗的人所说的那样"失去他的赤子童心"，相反他表明自己设法做到了我们中间罕有人可以做到的事：他一直在内心中保持着未泯的赤子童心。人之所以为人的艺术需要的就是这种赤子之心。

非写实性的写实主义

艺术家在批评界获得巨大名望的一个前提是：他的作品对于其他艺术家产生影响的程度。尽管人们会拿"恐怖地带"来开玩笑，尽管人们会就其变形展开激烈的争论，但立体主义(还有毕加索)的诱惑是毋庸置疑的。不是所有的艺术家都想模仿毕加索。更确切地说，他被视为一场革命的领导者，激励其他艺术家追随自己的爱好，而不要顾及大众最初可能会有怎样的反应。在下面这一节中，我们将考察其他几位现代艺术家的作品，他们都扛起了革命的旗帜，无论每一面旗帜可能有多么不同。

超写实主义(Surrealism)在20世纪上半叶变成了流行一时的风格。它虽使用可辨识的形状和形式，但却会把它们一起放入无法辨识的语境中。它声称模仿梦幻世界和潜意识，这在很大程度上要归功于西格蒙德·弗洛伊德(1856—1939)和卡尔·荣格(1875—1961)进行的先驱性心理学研究。他们对于意识下面的那片陌生区域的探索激发了视觉艺术家、剧作家、诗人、作家和哲学家。内心世界原来与爱因斯坦四维的物理

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

宇宙一样迷人。

超写实主义者希望模仿内心世界的地理状貌，使潜意识成为可感知的外部世界的一部分。至少这是这场运动所陈述的目标。西班牙艺术家萨尔瓦多·达利（1904—1989）是这场运动的重要代表。达利不像展现给我们事物碎片的毕加索，其自身的超写实主义创造的是一个梦幻世界，它由可辨认的图像构成，但是这些图像却不是按照理性的方式组合到一起的。

达利神经质的行为一如他画在画布上的那个怪诞世界同样使他闻名。他的作品现在仍然让神经病学专家以及从事心理研究的艺术批评家们着迷，其中的一些人还把达利童年时代的失调视为其行为和艺术的导因。一些人称他是最疯狂的艺术家，不过，他们会补充说疯狂往往是天才的代价。这种评论很可能会用到凡·高身上，未来的批评家可能会证实这种说法也适用于达利。不过事实若是如此，很多人将反驳说由达利实践的超写实主义是一种相当商业化的、经过仔细盘算的艺术怪癖，它从一开始就旨在利用弗洛伊德的声望，使达利成为一个广为宣传争议的核心，以增加其作品的售价。

不过，我们起码可以说达利的风格有一点点精妙在里面。有时，他的风格如此鲜明地体现了弗洛伊德的观点，因此学习心理学导论的学生看他的作品一点不成问题。达利似乎特别迷恋当时流行的弗洛伊德的这一看法，即我们的很多行为都是两种驱力的结果：我们被迫掩盖起来的对于性的不断需求，以及神经症痛苦所引发的求死欲望。达利的《魔鬼的诞生》就是出色的一例。画中赤裸的躯干、无实质而裸露的臀部、骨瘦的死人，这一切都是对罪恶思想和死亡欲望的提示，它们受到压抑并被分门别类地归档，因此会重新点燃最初成为痛苦之源的神经症。达利的另一件驰名之作是《那耳客索斯[①]的变形》。这幅作品表现了传说中那个美轮美奂的少年变幻成至今仍以其命名的花。因为热爱自己在池中的映像，一个他永不能占有的形象，那耳客索斯为其未能满足的性欲而死。

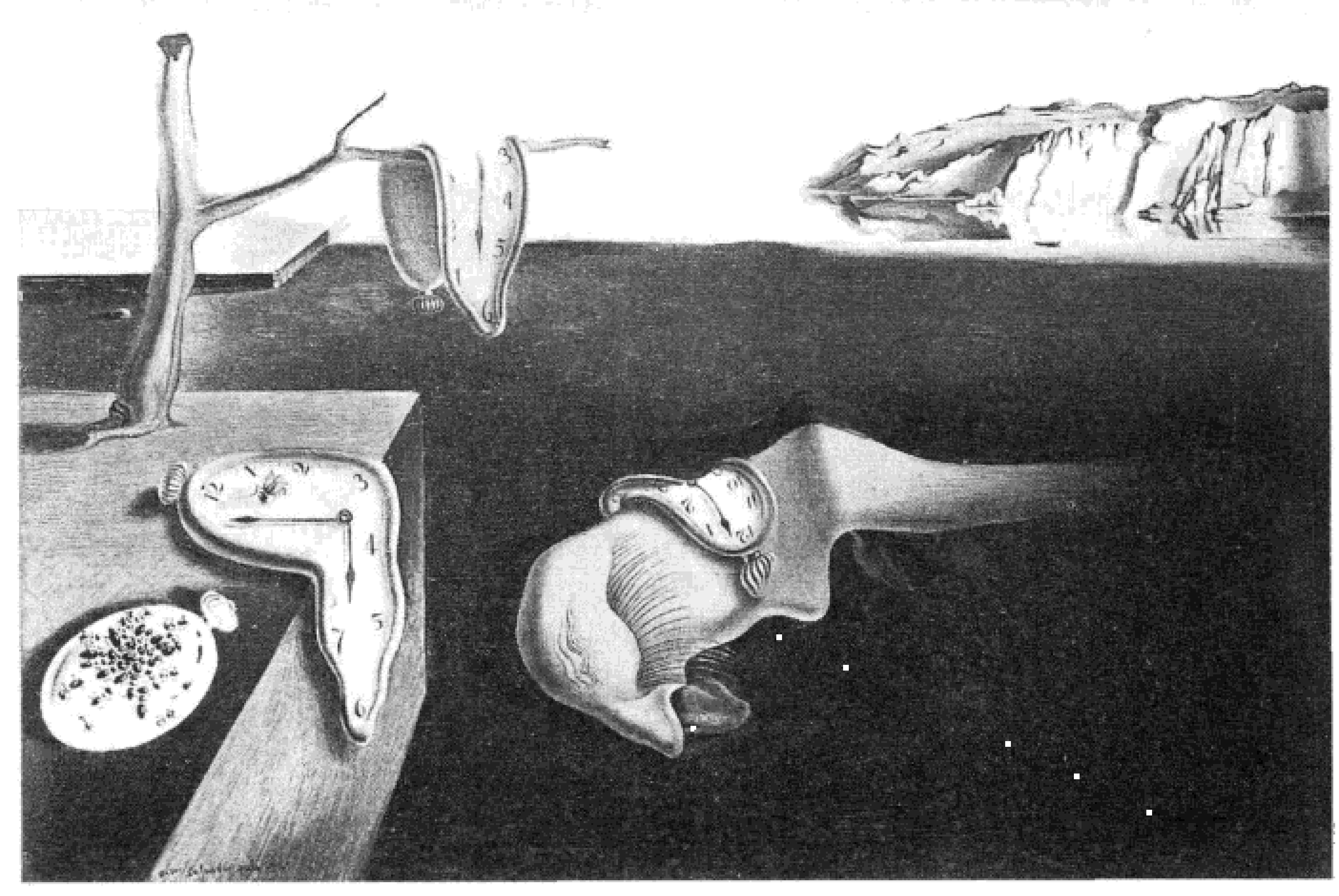
不过，极其典型的一例是达利最有名的作品《连绵的记忆》，这是一个纯粹的弗洛伊德式的标题。它表现的是一个树枝，上面挂着一块变了形的手表，这只表能够变形的原因在于它是用一种柔软的弹力材料制成的；另一块弹力手表软软地从一张桌子上垂下来，那上面还放着一块没有弹力的怀表；还有一块柔软的手表搭在一个应该是但实际上却不是手腕的地方。坚持用弗洛伊德理论去解释的那些人——或许达利也希望如此——可能会把软绵绵的手表视为反应迟钝的男性生殖器的象征，那块没有变形的怀表则是过去更为快乐的性的象征。达利是不是被迫掩盖起他的性取向，抑或他是在故意给他的公众制造他们需要的丑闻？

即便我们承认达利可能是在向公众展示他们需要的东西——震惊，而且是为了赚钱才这样做的，那么我们仍然要问一问自己，他的那些怪诞的图像、人物和景色倘若不

① 水仙花。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



达利是否在潜意识的迷宫里迷了路、抑或他在满足大众的渴望？《连绵的记忆》，1931 年

是来自于内心最深处的自我，那么它们来自于何方？就算来它们自于艺术家真正的潜意识，它们是不是还让我们意识到，除了艺术家受压抑的自我之外，其中还有别的东西在里面？它们是不是在用一种新的美装点着这世界？

乔治亚·奥基弗（1887—1986）的画呈现的是另一种形式的现代写实主义：抽象的模仿。奥基弗只差一年就活满了整整一个世纪，其内心深处指引她去重新阐释这个熟悉世界的冲动似乎是她创作的源泉。当有人问奥基弗，她想在自己的作品中表现什么时，她回答道，"你以为我知道艺术是什么吗？"奥基弗对这样的回答没有丝毫的歉意，她甚至还补充说："你以为我会在乎别人怎么想吗？"[4] 她的态度代表了现代艺术家所坚持认为的自己有权听从直觉做事的观点。她坚定地认为，只能依据画面上正在发生的事，只能依据艺术家正在做的事，而不是正在说的话分析一切艺术。

我诞生于何处，我曾生活在何处以及我曾如何生活，这些都不重要，重要的是我曾做过什么，以及我曾经到过什么地方。

——乔治亚·奥基弗

那么，奥基弗所做的常常是模仿熟悉世界里的一两个异乎寻常而又多姿多彩的形式，然后再把它们传达到画布之上，剔除其中的细节。奥基弗看到的世界同被拆分成几何形状的立体主义者的世界不同，她把世界看做是这样一种地方：某种形状在这里会因为任何一种原因而吸引艺术家——色彩、形式自身的美感、肌理，或如某一批评家所说的"形式对艺术家所具有的还未觉察的意义"——不管它看起来像是什么，也不管它暗示的是什么。据说，像其他许多女性一样，奥基弗年轻时所受的教养是为了成为一个体

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

面的维多利亚时代的妻子，但在潜意识中，她对性感到着迷，并常常会把真实的形状变成生殖器。这跟达利有一点相似，不过奥基弗并没有把她的图像放置到一个怪诞的背景中。奥基弗不是一个写实主义者，尽管她会根据真实的东西进行创作；与此同时，她也不是一个抽象派画家，虽然她也会简化现实。她就是她自己的风格。

1905 年，年仅 18 岁的奥基弗离开了位于维斯康辛州阳光草原的家，来到著名的芝加哥艺术学院学习。像所有处于世纪之交的年轻艺术家一样，奥基弗满脑子都是令人兴奋的观念，这些观念针对的问题是：艺术是由什么构成的？艺术家有权做的事是什么？在 21 世纪来临之际，下一代年轻的艺术家也许会处在奥基弗所处过的位置上。其中也许有一两个人正思考着应该反抗像奥基弗这样的“传统主义者”，毕竟，奥基弗（在当时）还从未听说过电脑！

奥基弗把她对于单纯形状和极为鲜艳的色彩的热爱也一并带到了芝加哥这所大城市：

> 她回忆起在学会走路以前，一个有红、白、黑三色图案的被子带给她的领悟；还有在她蹒跚学步之际，她看到童车的轮子在沙尘中留下的那种柔滑而流畅的车痕形状——它们看起来香得让人真想尝一尝！[5]

20 岁时，奥基弗搬到纽约，在这里遇到了当时最时髦的一批艺术家，他们的作品会在摄影师阿尔弗雷德·史蒂格利茨的工作室展出。奥基弗最终嫁给了这个人。然而，史蒂格利茨和他那个圆通世故的圈子却未能像单纯和性感美丽的亚洲艺术一样对这个正在成熟的年轻女孩产生深刻影响。

在亚洲艺术中，奥基弗找到了一种她马上就可以领会、回应并进而对之模仿的风格。像《杜鹃花》（彩图 14）这样的单纯性呼唤着她去热心地传达一种瞬间图像的色彩和形状。亚洲艺术的影响在《紫色的牵牛花》（彩图 15）中清晰可见。后来，奥基弗同史蒂格利茨在审美和情感上出现分歧，这使得她的婚姻不再能像从前一样富有田园诗意。于是，奥基弗离开纽约，动身前往新墨西哥这块由鲜艳的色彩和突兀的形状构成的土地。在绵延起伏的山峦中，在橘色的粗糙岩石中，在山冠上覆着白雪的群山中，在奇异绚烂的鲜花中，奥基弗得到了从未间断的视觉刺激，这感觉是她在（相对而言）单调的纽约从来也不曾体验过的。

奥基弗最有名的作品都是在这次迁居之后创作的，因为她发展出了自己独特的风格：从茎部绽放的花朵、群山、峡谷、不断变幻色彩的无尽苍天、泛白的动物头骨。所有这些她传达到画布上的形式在开始时都被画成了鲜艳的白色，如此一来，那些让人兴奋的色彩和壮丽的形状便会格外突出。奥基弗改变了那里的景致，使它像西南部一样变得多姿多彩，赋予它以一种让人振奋的生气，她奉献给这片土地的东西几乎与她从中所汲取到的东西一样多，这正是所有艺术家都声言自己有权利去做的事。

与奥基弗同时代的艺术家爱德华·霍珀（1882—1967）也是那种剔除细枝末节的简化写实主义代表。霍珀在 20 世纪 30 年代的经济大萧条期间开始崭露头角。像许许多

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

多同时代的艺术家、诗人、小说家、剧作家一样，霍珀不免为美国艺术家的信念所触动，这一信念是：艺术不仅应该诉诸审美感观，而且应该做出强有力的社会评论。大萧条时期，社会问题非常严重。很多人都相信艺术应该让人更敏感于因为社会问题而遭受苦难的人的需要。

霍珀的形式来源于市井街道，以及街道上孤寂绝望的灵魂：那些无家可归的人，那些被抛弃的人，那些长期身陷于贫困还有刚刚体尝到贫困的人，那些被疏远的漂泊者，他们到处流浪，以期能找到一份体面的工作，并同他人进行一种有意义的交流；那些可能有过良好背景但现在却失魂落魄的人。在他的那些孤独而不幸的美国人中间，有三个人曾出现在他那件最有名的作品《夜鹰》（第十二章）中，他们正躬身坐着吃夜宵。

人，男人和女人要获得解放！每一个新的美国人 都应该是一粒金色的稻谷，宛若我们躯体的麦儿 扬出麸屑，直至成为人性境界的精华质料。

——让·图默

虽然霍珀否认他的作品旨在对我们的社会作出明确的评论，但贯穿于其作品中共同的主线——疏离、绝望、几丝渺茫也许是不合时宜的希望——足见他是个艺术家，通过他的眼睛，我们体验到了大萧条。霍珀用寥寥几个生动的细节，向我们展示了美国作家用数百页的篇幅所描写的主题：美国人的孤寂。霍珀并没有在《夜鹰》中为我们逼真地提供一次晚餐，但是这几个人物足以让霍珀讲述他那悲凉的故事。

当达利、奥基弗和霍珀磨炼自己的才艺之时，一个名为艾伦·道格拉斯（1899—1988）的年轻非洲裔美国艺术家正从堪萨斯市出发，他计划经停纽约前往巴黎。在20世纪二三十年代，法国首都就像是一块磁铁，吸引着世界各国风格各异的艺术家。自从印象派达到全盛时期以来，对于那些想在艺术界里闯出点明堂的人来说，巴黎是唯一的去处。然而，道格拉斯在纽约中途停留的时间远比事先计划的长；因为在纽约，他发现了哈莱姆。第四章介绍了查尔斯·约翰逊和其他一些人的成就，他们开创了哈莱姆文艺复兴，坚持认为白种美国人应该倾听太长时间以来受到漠视的艺术之声。约翰逊他们发现道格拉斯具有惊人的天赋，于是便"招募"他投身哈莱姆运动。

道格拉斯生于堪萨斯一个中产阶级家庭，毕业于内布拉斯加大学视觉艺术专业。起初，道格拉斯缺乏一种与非洲之根的联系感，最终对于非洲遗产的发现对这个正寻求风格进行表达的年轻艺术家产生了深远的影响。道格拉斯在非洲的感受是他在美国中西部闲适而平静的生活里从不曾发现的：一种能够豪放不羁地表达情感的感觉，不管那是欢乐与喜悦，还是苦涩和悲哀。在他周围，在诗歌、爵士乐、舞蹈和戏剧中，哈莱姆之声表达的就是对情感的直接倾诉。一些人正在尝试寻求一种恰切的视觉艺术语言，他们鼓励道格拉斯加入到他们中间来。

道格拉斯已经准备好去探索。上大学时，他像许多学生一样，学会了画实物——画许多酒瓶、奶酪，以及放在碗里的水果的复本——一句话，就是准确地再现那个真实的世界。当道格拉斯在堪萨斯的一所高中教书时，他在给最后将成为他妻子的那个女人写的信中坦陈，自己已经厌倦于继续做那些他在大学时就已经做得得心应手的事情。

道格拉斯刚刚读过一个英国艺评家写的书。在书中，这位批评家建议所有年轻艺术家："对绘画而言，你唯一应该尝试的就是去表现事物的外观，而绝不是你所了解的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



艾伦·道格拉斯把他在非洲裔美国精神中感受到的那股兴奋传达给视觉艺术。艾伦·道格拉斯《黑人生活大观：从奴隶制一直到重建时期》，1934年

事物。"[6]可道格拉斯的问题是：尽管他知道自己想要超越精确的模仿艺术，但他不知道自己应该何去何从，以及其中的原因在哪里。在哈莱姆运动和立体主义中，道格拉斯找到了自己的出路。

立体主义迫使观众重新思考人们是如何看待现实的，道格拉斯对此颇为赞同。他还知道自己与那些敦促艺术家和作家利用其天赋表达抗议的非洲裔美国领导者的观点不同。道格拉斯热诚地相信非洲裔美国人的艺术应该是其自身的运动，它应该立足于自己所长。它也可以向世界展示一种全新的看的方式。

古代埃及艺术使道格拉斯第一次与非洲邂逅。使他既震惊，同时也感到兴奋的还有古代埃及艺术家用一种非写实的方式，一种毕加索也许会（也许已经）领悟到的方式对人物加以风格化的描绘。钢笔画《不可征服的音乐：非洲精神》是为1926年第2期《危机》杂志创作的插图，一个非洲鼓手如痴如醉地表达着自我，但这个人物是用道格拉斯称之为"埃及形式"的手法表现的。他很不自然地展示了鼓手整个右眼，因为在真实生活中，情况不会这样。事实上，按照他的体姿来讲，道格拉斯把这个人的脸部表现得太多了，而鼓手的左手与右手相比，也大得不成比例。为什么？道格拉斯的解释是如果他把左手画得和你在真实生活中看到的一样，

> 你就不会领悟到那是一只手。只有当这只手画成这个样子，只有当手指不合比例地伸展开去，你才会有所领悟。因此，你才会看到我让那只手张开，手指张弛着——我一直是这样画手的——是从埃及人那儿学到的。[7]

像立体主义一样，道格拉斯的风格源自于一种哲学，一种根深蒂固的信念，即在试

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

图模仿实在世界的过程中，模仿艺术事实上伪造了我们看实在世界的方式。与此同时，类似像鼓手这样的人物使道格拉斯能够把他在非洲裔美国精神中感受到的那种兴奋传达给视觉艺术。

超级写实主义

20 世纪后半叶，有一个名为杜安·汉森（1925—1996）的雕塑家又一次举起了革命的旗帜，拒绝接受曾经抛弃写实主义的现代主义艺术家。汉森贡献给这世界的是一种我们可以称为是**超级写实主义**的方法，用这种方法创造出来的人物如同真人大小，他们看起来非常真实，假如你跟他们说话，你会想他们简直能与你交流。一些批评家曾把汉森的雕塑同杜莎夫人著名的伦敦蜡像馆里的人物作比较，但这种做法总是会激怒汉森。

首先，汉森的“人”要比杜莎夫人的蜡像馆里的名人复制品更逼真。不过，汉森的目的不仅仅要创造出逼真得让我们震惊的人物，而且他还坚持我们应该看到我们社会中的暴力、卑污和滑稽的元素。杜安·汉森是一名对国家在他眼中所发生的变化做出评判的评论员。他的人物不是我们认识的名流，而是社会（并且往往是反社会）典型（比如，你可以去看一看他的《超市太太》）。他们之所以是超级写实的，目的就是为了帮助我们更清楚地看，而不只是让我们惊叹于他的技巧。

数十年之前，在一次几乎——就当时而言——重新界定雕塑媒介材料的展览上，汉森突然现身于艺术舞台上。他的人物既不古典也不抽象，他们让那些到他第一个画室——一个旧车库——参观的人有些害怕（相对而言，他的观众不是很多），因为他们第一次惊恐地体验到超级写实主义的三维艺术。那扇通向“画室”的门锈迹斑斑，吱吱嘎嘎作响，增添了画室里鬼魅的气氛。参观者进入画室后，问候他们的人是一个真人大小、吊在十字架上的年轻女孩，遭到野蛮强奸的受害者。在毗连的壁凹处，人们惊讶地看到一个骇人至极的场面。一个年轻的女孩赤身裸体躺在一张床上，几把血迹斑斑的剪子刺进她的肚皮，她眼睛张开着，仍显示出死神最后来临之前的恐惧。在这件雕塑的对面躺卧着一个浑身是血的年轻男子的尸体，旁边是他那已经变了形的摩托车残骸。好像觉得这件展品还不够刺激，汉森用遍布在越南战场上年轻士兵满是血迹的尸体把当晚的展览推向高潮，这件作品使惠特尼博物馆开始注意到汉森的作品。该博物馆是最重要的现代艺术展馆，常常会展出在现代艺术中



超级写实主义往往对消费社会作出提出的尖刻的评论。杜安·汉森《超市太太》，1973

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

颇有争议但却有重要意义的新作品。有人听到一个参观者悄声说，"技术很棒，不过，有谁会愿意在家里展放它呢？"显然，汉森的主要兴趣从一开始就不在私人收藏者。他的名望来自于在世界各地举办的展览。

汉森针对暴力和美国所表述的这种观点，立即使他恶名远扬。毫无疑问，汉森觉得没必要对他的题材再多说什么，因此开始了第二个阶段的创作。在这一阶段中，他的作品仍然使用超级写实主义手法，但不再像第一阶段的作品那么吓人——至少表面看来如此。新的人物——比如超市太太的每一个细节都刻画得相当准确，它们让我们直面美国中产阶级沉闷乏味的生活。同样，汉森还想到了迪斯尼主题公园里的机器人，这些机器人做得很逼真，但却没有灵魂；在现代机场，那些笑得空虚的人物，他们用极尽温暖而热情的声音说出的那些振奋人心但却不动声色的陈词滥调；又或者，电脑程序会说："非常抱歉，我不明白你的意思。请再按一遍或说一遍'1'。"

> 不论现代艺术在多大程度上声称自己乐于否定，它仍旧可以被分析为一系列正式的肯定性主张。
>
> ——苏珊·桑塔格

奥基弗和霍珀简化现实，而汉森的细节往往会压倒一切，比如说超市太太真实的卷发、叼在嘴里的香烟，还有最重要的，那些抛到购物车里的各式各样的商品：那袋狗食、（见证了饮食艺术发展的）速冻晚餐食品、优惠包装的袋茶和卫生纸——它们表现出惊人的真实，但其目的却不仅仅在于模仿本身。这件雕塑鼓励人们去追问：生活是否应该如此？好像哪儿出了错，是哪儿呢？艺术让观众质疑可能危险地迫近我们所有人而来的这种生活，它的存在不需要进一步的辩护。

为了能够达到这样的逼真，汉森会先用金属丝把真人模特缠裹起来，做成一个"假人"，然后他会把假人浸到熟石膏中，让它变得足够硬，这样他就可以在那上面雕刻生动的细节，并涂上许多必要的颜料。汉森的最后一道工序是在作品上涂上一层"定色剂"，这是一种酸性物质，可以永久固定颜料和染料的颜色。如果在一个密封的环境中吸入定色剂，人就会中毒很深，最终会致命。在他生命即逝时，汉森正尝试改变自己的风格及其媒介材料。现在，对于他的遗产可能还会包含什么未知的财富我们只能略作猜测。

摄影与电脑艺术

与超级写实主义密切相关的是摄影艺术本身。倘若你还记得，摄影是在19世纪中期发展而来的，它不仅贬低了肖像画，而且还降低了写实主义风景的价值。人们认为，如果他们需要看似真实的东西，那干嘛不使用一种可以更好地表现真实的媒介呢？然而，我们不应该忽视这一事实，即着迷于这项新发明的创造性艺术家开始对它的可能性进行试验。

我们早前曾提到过奥基弗的丈夫阿尔弗雷德·史蒂格利茨（1864—1946），他即便可能没有鼓励自己天才的妻子去追求艺术，但这并不意味着他自己不该被视为一名艺术家。事实上，他们的婚姻之所以破裂，可能至少在一定程度上要归因于他的艺术自我，它执迷于想把摄影发展成一种鲜明的美国艺术形式。他的一些最著名作品实际上就是

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

奥基弗本人的照片。他不仅以人像，而且还以像《终点站》这样的城市景观而闻名。在他的人像摄影中，史蒂格利茨一心想证明照相机可以像画家的眼睛一样——倘若不能说更好地——捕捉到人的内在世界。尽管摄影艺术在当时远没有现在这样复杂，但史蒂格利茨却能利用照片影响人们的情感，并且还能针对纽约生活表达一份自己的观点，这种生活已经显示出后来成为其标志性特征的拥堵和节奏疯狂的迹象。1902年，史蒂格利茨创办了《摄影笔记》，这是第一本专门致力于研究摄影艺术及科学的杂志。

杰里·尤斯曼（生于1934年）充分利用了各种新摄影技术，它们使艺术家可以在暗室里将多重影像接合在一起，以创造一个类似于画布上的超写实主义世界。在《向杜尚致敬》(2000)中，两张创作了《泉》与《下楼梯的裸体，2号》的法国艺术家的照片在一个相框中重叠在一起，吞没了展示它的那间奇怪的房间。这的确是变形摄影。

最后，还有电脑艺术，它在应用上远远超过了工具栏上的制图。玛吉·泰勒（生于1961年）从若干不同的资源中召唤出她的多重影像，其中包括数码和普通照片以及报纸和杂志剪报的扫描图像。有时，她这种努力的结果是一个电脑化拼贴；有时，比如在《哲学家的女儿》中，泰勒又会创造出一张超写实主义图片，它本可以轻易画出来，可它却令人惊奇地不是画出来的。

传真艺术是一种普通的影印，它仅只在经过传真机的着色过程之后才能获得艺术的称号。我们可能离可视手机艺术的到来不会太远。在这种艺术中，电话受叫方不会看到拨叫方，而是看到在一间虚拟的房间里有一个超写实主义的人。或许，在你阅读这些文字的时候，这种艺术已经出现了。

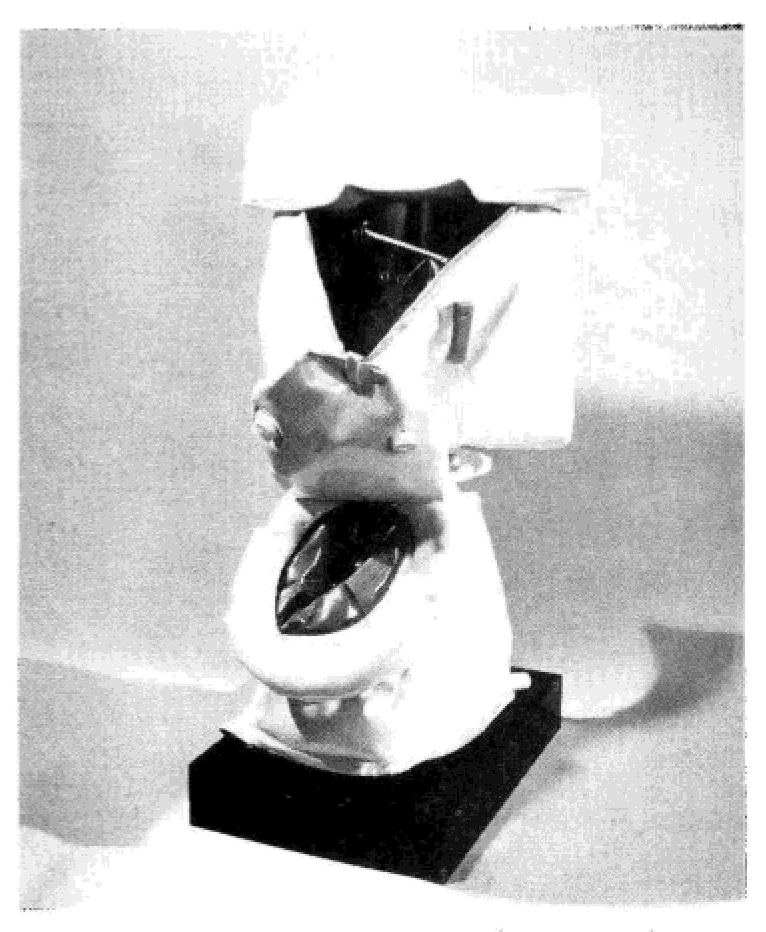
又或许，你可以设想出一些其他的更了不起的新艺术形式。

波普艺术

波普艺术是20世纪中叶出现的一种艺术现象，它的出现曾受到了连环画、电影、电视、广告和户外广告的影响，这一艺术使得一些艺术家变得名噪一时。波普艺术同样也被描绘成“趣味”艺术，这是因为它的所有代表人物在自己的所作所为中似乎都体现出一种幽默感。像汉森一样，他们也在对美国文化中那种没完没了的时尚和肤浅性表达着自己的观点。波普艺术同汉森第二阶段的艺术有关，因为它也关注日常物品，有时它还很会巧妙地暗示，美国生活已经不再能提供更有价值的东西。

波普艺术的代表克里斯·奥尔登伯格（1929年出生）生于瑞典，后入籍美国。1961年，他完成了硬纸板和木质材料壁画《大街》，表现了在日常生活中可看到的人、楼房、汽车及其他物品。日常生活乃是他的艺术领地。第二年，《巨大的圆筒冰激凌》及其第一件乙烯基塑料软雕塑作品《巨大的汉堡》使他声名狼藉。随后，他为大阪世界博览会创作了《巨大的牙刷，软马桶，还有巨大的冰袋》，这件雕塑在观众参观的时候会循环依次充气和泄气。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



这件雕塑显示了奥尔登伯格喜欢把日常之物变成博物馆里的展品。克里斯·奥尔登伯格《软马桶》，1966年

也许，波普艺术中名声最响的艺术家要属安迪·沃霍尔（1927？—1987），他因为我们早前提到的那件作品《100个罐子》而闻名。这件作品赤裸裸地模仿了一排排罐装的坎贝尔牛肉汤面。显然，这种艺术的灵感来自于流行广告。尽管如此，那些罐子的极度重复让人既感到有趣，也感到恐怖。沃霍尔是不是在嘲笑我们文化中令人索然乏味的整齐划一，及其想象力的缺乏？

然而，沃霍尔同样也很喜欢我们华而不实的文化，这一点从他给迷人的影星玛丽莲·梦露作的肖像画（彩图16）中可以看出来，它让那些艳俗的电影杂志封面变得更加艳俗。其色彩鲜艳，暗示了“浮华城”[①]的不真实性；但是，像许许多多的艺术家一样，沃霍尔却无法抗拒梦露——从前只是一个不起眼的名叫诺玛·吉恩·贝克的女孩——俗丽的肉欲感，这使她成为一个现代的阿佛罗狄特。毫无疑问，沃霍尔知道梦露是制片厂生产出来的产品，没有一个属于自己的灵魂，但沃霍尔本人就是一个电影制作人，也会为自己怪诞的影片制造出了一大堆不真实的产品，其中包括一个名为“圣女”的男扮女装的胖子随从，他可谓一份活生生的波普艺术声明。

沃霍尔的影片是其艺术的核心。《雀西女郎》（1966年）开创了“地下电影”这一新的电影现象，这种电影在年轻人中间曾风行一时，他们反对越战，反对所有与既成美国文化有关的东西。《雀西女郎》片长三个多小时，而且在似乎毫不相干的两个银幕上同时放映。其“情节”由互不关联而支离破碎的片断构成，还有那些萦绕于心头的影像。在一个持续五分钟的片断里，一个女孩站在镜子前剪头发。此外什么事都没有发生，然而紧张的摄影机一直对着女孩的脸，这使得剪子铰头发的声音宛若在施催眠术。

> 将来每个人都能当上15分钟的名人。
> ——安迪·沃霍尔

偶尔，沃霍尔的电影会在“艺术之家”的特别晚场上放映，“艺术之家”是迎合所谓的不同品味需要的电影院。但是，总的说来，人们很难看到沃霍尔的影片。即便如此，他的电影艺术仍然是博物馆和美术馆提供的“永恒”艺术和“非永恒”艺术之间的重要纽带。“非永恒”艺术无意在时间中留存，而只占据片刻瞬间。这是一种新的艺术，在美国这个注意力持续时间很短并且人们又总在不停流动的国家里，它的诞生乃是艺术发展的必然。

① 即好莱坞的别称。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

行为艺术

或许，行为艺术家正在探索如何在一个总是流变不居的艺术世界里变得与众不同，可这确实是一个过高的要求。又或者，他们也许相信在时间中不会留存太久的艺术才是更美的。行为艺术（performance art）的目标不是某一天可以成为一家知名的博物馆里永久的藏品。相反，它更愿意在一瞬间引起轰动，甚至是一场争议的风暴；然后，就不再能看到或为人提及。行为艺术家可能也会搞恶作剧，制造骗局，而这只是为了他们自己和一小帮关系密切的朋友。

那些所谓专事恶作剧的艺术家常常会把伟大的电影导演奥森·威尔斯（参见第十一章）视为其鼻祖。1938年，威尔斯及其水星剧院上演了一部根据著名科幻小说《世界大战》改编的广播剧，讲的是一群火星人入侵美国的故事。威尔斯把这个广播剧伪装成一次新闻节目。人们——特别是晚一点才收听这个节目的那些人——都相信火星人的入侵是真事。很多城市的街道乱作一团，人们逃离家园，寻找安全的藏身地点。威尔斯坚持认为这个节目不是一场恶作剧，但一些行为艺术家却坚持说它本可以是一场恶作剧，倘若如此，那么它也将被视为合法的艺术。

很多恶作剧艺术的目的仅只是艺术家为了让自己感到好玩儿。举个例子，有个艺术家从超市里买了一只鸡，然后去了一个宠物墓园，要求为它举行一个全套的落葬仪式；另一个艺术家让一只野猫参加了一个有名的节目。在这个小东西胜出之后，他极为开心地把评委嘲笑了一番。还有一个艺术家，带了许多袋马粪来到威尼斯，然后把它们散落在整个圣马可广场上。有些游客知道威尼斯本无马，因此当他们看到马粪时，惊奇不已。这个艺术家说那些游客的惊奇反应给他带来了审美享受。那些拒绝认为这样的恶作剧算是“艺术”的人要问一问自己，艺术难道不应该让我们对于鲜活的体验保持开放，难道那些神秘出现的马粪事实上不是一次鲜活的体验吗？

据报道，一个麻省理工学院的学生身着黑白条相间的衬衫，潜入“士兵运动场”，即哈佛足球场。她花了整个夏天在场地上一边撒鸟食，一边吹口哨。于是，在足球赛季比赛开始，裁判员在运动场吹响口哨时，他吃惊地发现数百只鸟从天而降。因为恶作剧艺术必然是私下做的，因此很多人做完之后就会在网上将自己的成功公之于众。

行为艺术也可以包含社会评论。例如，阿姆赫斯特学院有个老师在全校园张贴假广告，说校园里不会再卖咖啡，因为众所周知咖啡会诱人上瘾。随后，他和他的同事就放风说可以在校园外黑市摊贩那儿买到咖啡。他们还假扮成摊贩，并称生意很火。（毫无疑问，其中涉及道德问题！）

在20世纪70年代的迈阿密美术馆，一个行为艺术家在其助手口念战死越南的士兵的名单时，用一把斧子毁掉了一架钢琴。另外一个现在仍很有名的例子是超级写实主义者爱德华·金霍尔茨（1927—1993）搞的恶作剧。他用电脑生成的一件行为艺术作品名为《还活着》，一个艺术批评家描述如下：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在一个围栏里，一把扶手椅放在了"一个黑盒装置的前面，这个装置里面有一枚实弹，以及一个随机计时器。在今后的100年，这个实弹会走火一次"。8年后，它还没有走过火。那些愚蠢得想坐一坐这个"电椅"的人必须签署一份放弃追究责任的声明。金霍尔茨带着一种嘲弄和不信任的口吻对我说，在开幕式上，差不多有12个人试过。[8]

可以肯定，自1974年这件作品安装以来，有很多人都坐过这把椅子，但它的标题《还活着》表明潜藏的俄式轮盘赌冲动可能对人们很有吸引力。如果金霍尔茨事先没有料到会有人上去坐一坐的话，他为什么还要创作这件作品？不管怎样讲，这里的参与者不再是艺术家本人，而是那些愿意冒险去体验瞬间刺激的潜在观众。也许，这件作品存在的目的就是为了让那些在扶手椅上坐过的人可以更深刻地看自己，并追问自己为什么会来？

一个名为克里斯托・贾瓦切夫(生于1935年)的艺术家只用自己的名创作①。克里斯托既不搞模仿艺术，也不做行为艺术。他常常创造一个经过深度宣传的事件而让世界在短时间里在表面上，同时也在实质上发生改变。克里斯托声称自然环境就是他的媒介材料。他做过的项目包括：在澳大利亚用塑料包扎面积达100万平方英尺的海岸线；在科罗拉多的两座山之间安装一个巨大的幕布；在加州北部的山冈上用20英尺高的尼龙嵌板制作了一个长达24英里的围栏；用巨大的红鹤色塑料布把迈阿密比士肯湾的岛屿围拢起来，这一壮举曾让环保人士万分惊恐，他们还试图阻止该项目（但没成功）；2005年，在纽约中央公园一个名为《大门》的作品中创作了一个长达22英里，用织物包裹起来的拱门项目。

艺术建筑

行为艺术在本质上是短暂的，受展览时间的限制，过后再也不会有人看到或为人提及。本章最后一节将关注构成我们社会的一个更为永恒的组成部分：建筑。建筑的用途是双重的。它可以满足我们很多实际的需要：庇护、工作、娱乐以及礼拜，等等；另一方面，它还使我们的许多城市展现出自己独特的景观，为生活增添了一种审美的向度。在最好的情况下，建筑乃是一种艺术形式。像弗兰克・劳埃德・赖特、菲利普・约翰逊，以及弗兰克・盖里这些以画家或雕塑家身份进入或已经进入建筑设计的重要建筑家在考虑开始一项新的创作时，都会将其视为自己对社会审美福祉做出的贡献。

建筑就是凝固的音乐。
——弗里德里希・凡・谢林

决定一件特定建筑作品是否可以被称作"艺术"的基本问题涉及形式和功能的相

① 在克里斯托・贾瓦切夫这一名字中，克里斯托为名，贾瓦切夫为姓。艺术家常规的做法是在作品上签署自己的姓，而不是名。克里斯托反其道而行。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

互作用。一幢建筑的功能是满足居民需要。一栋办公大楼应该给员工提供愉快的空间，使工作干起来不那么讨厌，并且，它还应该让员工很容易进入他们全天都会去的地方。它必须使那儿的日常工作变得简单而舒心，而且还必须方便残疾人士进入。像一座大教堂或寺庙这样的宗教建筑内外都应该宏伟壮观、令人敬畏，这样礼拜者和冥想者才能相信自己已经离开了熟悉的日常世界，进入到一种不同寻常——有些人可能会说"更高"的意识层面上。

一幢建筑的形式——它在某一特定空间里的存在给人的总体印象是愉快的——可以与它的形式同等重要。如果是由作为艺术家的建筑家设计的，它还可以表达一种个人的观点，即这是一个我所认为的"美"的形式，我把它给你使用，让你从中获得审美享受。像所有的视觉艺术家一样，建筑家寻求将自己投射到空间里。他们想知道，因为这幢建筑，一个公共场所以某种可以反映其自身的方式而被改变。如同米开朗基罗，他看到每天有许许多多的人停下来仰慕骄傲地矗立在佛罗伦萨中央广场的《大卫》，伟大的建筑家也可以观察自己对世界的巨大影响。米开朗基罗的杰作已经被移到室内以保护它不受天气的侵蚀，但建筑可以说是一种在很长时间里——有些情况下，是永久地——带来改变的艺术。印度的泰姬陵、罗马的圣彼得大教堂以及土耳其伊斯坦布尔的索菲亚大教堂已经历时数世纪，并已成为其各自文化的象征。

宗教建筑

世界最优秀的建筑成就包括旨在为礼拜或冥想而建造的建筑。为荣耀女神雅典娜而建造的雅典帕特农神庙乃是世界上最古老的建筑奇迹之一；对于许多人而言，它一直是西方古典文明的象征。吴哥窟，柬埔寨70个古寺建筑群中最古老的一座，不仅是许多佛教徒的冥想之所，而且，作为世界奇迹之一，它还是该国的主要旅游胜地。每年，成千上万的人来此获得启示并体验一种被描述为几乎是至高无上的审美经验。吴哥窟不像圣彼得大教堂，后者旨在让参观者铭记上帝的荣耀以及该宗教之至高的权威，而吴哥窟旨在为一个人提供安宁的独处之所。

极少有建筑作品能够产生像吴哥窟一样的魅力。英语小说家W. 萨默塞特·毛姆曾说这座巨大的寺庙"需要夕阳的余晖或皎洁的月光"以触摸来访者的心灵。许多人都说过即便是在其将近3英里的辽阔范围内走一走都会是一种可以给人带来巨大转变的体验，可以给人在心境和态度上带来显著的积极变化。

极少有建筑能够成为两种宗教的基石，但吴哥窟——现仍是世界上最大的宗教建筑，已经成为印度教和佛教的家园。最初是为了供奉毗湿奴（参见第十章）而建造的吴哥窟在1177年柬埔寨国王皈依佛教后成为一座佛教徒的神龛。其五座菠萝状的尖塔耸立在空中，高度几近200英尺，吴哥窟成为圣城吴哥最宏伟壮观的寺庙，占地总长度达120英里。其中有无数的走廊和壁龛；让它引以为荣的是其华丽的墙体正面，上面描绘

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

着来自柬埔寨日常生活的神话故事和场景。有一时期，吴哥窟曾储存过大量的金银财宝，后在15世纪早期为入侵的暹罗人掳走。

世俗建筑

只有伟大的建筑家才可以给建筑带来形式与功能的结合。无论何时，当他们心怀如此的渴望时，冲突不可避免地会在创作者和投资人或使用者之间产生。作为艺术家的建筑家常常难以应付公众以及某一特定建筑的具体委托人或集团。人们会指责那些难以抗拒自我表达的艺术家将该建筑的具体目的放在了次要的位置上。一个臭名昭著的例子就是佛罗里达州迈阿密的一个办公建筑群，其外形的设计是一只巨大的蜗牛。它可能反映出设计者强烈的幽默感，但多年以来它招来了更多的是嘲笑。

但另一方面，当一个私人公司或是城市规划者支付费用兴建一栋造价昂贵的大楼，比如说一个表演艺术中心时，他们（因为要花费数百万元之巨的资财）也会期望这栋大楼不仅能够满足功能上的需要，而且也可以带来审美享受。他们知道他们投资兴建的这栋大厦将会长时间地矗立在那儿，因此如果这栋楼让公众感到不满意，他们的日子也不好过！与此同时，他们的大厦还将表现该城市的特征——不管是好是坏——就像那座设计大胆但在国际上却颇受好评的悉尼歌剧院一样，它已经成为该市的代名词。

悉尼歌剧院在施工16年之后，于1973年开始投入使用，它那泛着白色微光、尖尖的山墙看起来就像是僧侣戴的兜帽。外部的设计不仅可以使内部具有出色的传音效果，而且还为观众创造了一个舒适宜人的环境，从而提高了音乐带给人们的享受。

这幢宏伟建筑物同样旨在成为该市的象征，这样，船上的人在初次抵达悉尼港时，就会知道他们即将要参观的是一个发达而年轻并积极参与艺术的大都市。悉尼歌剧院旨在为人提供审美享受，并让市民为它感到自豪。

这一项目为著名的丹麦建筑师约翰·伍重（Jorn Utzon）提供了机会表明自己是一个艺术家，他不仅可以满足悉尼市规划者提出的功能性要求，而且还塑造了一个空间以体现了他对于美的洞察。简言之，悉尼歌剧院的目的就是为了将市民需求与个人天才结合到一起，有点儿像："我们需要一个歌剧院，而你此生的目的就是为了成就想象然后再创造出美的东西。我们给你提供这个机会，而接下来你要给予我们你的天才。"

诚然，并不是悉尼所有的纳税人都认为这幢建筑满足了实际或审美的需要。正像一个有远见并打破了既成传统的艺术家让一个环境发生改变之后一直发生的那样，有很多人对他的努力抱以嘲笑，他们还预言自己的城市会成为别人的笑柄。不过，世界舆论站在了伍重一方；现在，悉尼歌剧院常常被选为20世纪建筑成就之一，这是一幢把形式和功能完美结合起来的建筑。但有很多当地居民仍感到不信服。无论何时，当某种被宣布为美的东西极大地、大胆地改变了某一环境时，就会引发争议，而且通常是激烈的争议。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



由约翰·伍重设计的悉尼歌剧院（1953—1973）旨在提供审美满足，并让市民感到自豪。

至今，人们已经普遍认同赖特建筑的艺术价值，尽管最初的一些观察者认为他的设计过于新奇。赖特（1869—1959）生于维斯康辛相对而言规模较小的一座名为里士满中心的小镇，习惯了开阔的空间、清新的空气和视野开阔的景致，因此他对巨大建筑高耸入云的都市美国和密集的居民很少可以同自然交互影响的街区也一定有所觉察。

赖特的职业生涯始于1885年，也即美国自然主义哲学家拉尔夫·沃尔多·爱默生去世之后的三年。后者针对自主性以及个体自由表达自我的权利等问题的著作可能对赖特的建筑视野产生了深远的影响。同样产生影响的还有强烈反对城市生活的古怪隐士，爱默生的朋友亨利·大卫·梭罗。可另一方面，赖特也意识到如果他要受人瞩目，他的职业生涯将把他引向大都市。在他工作的初期，他为自己发展了一个坚定的理论基础：把大建筑物的功能性需要同自己内心对于环境的需要联系起来。他的使命就是满足大公司的实际需要，而又可以摆脱拥挤的工业建筑群所导致的幽闭综合征。

> 房子在任何时候都不能凌驾于山，或凌驾于任何东西。房子应该成为山的一部分，应该属于山。这样，山与房子才能够相生共处，彼此因为对方的相伴而更加开心。
>
> ——弗兰克·劳埃德·赖特

在其职业生涯的早期，赖特设计了他自称为"草原住宅"的别墅，这是一种布局不规则、带有很多窗户、屋顶低矮垂悬的单层住宅。其理念是，它应该融入周围的环境里，而不应该像19世纪晚期的巨大豪宅。这些豪宅的外部常有明显是为了炫耀财富的华丽雕刻品、塑像以及彩色玻璃窗。赖特的目标就是要在功能、形式和环境之间创造出一种平衡。

在20世纪最初10年，赖特设计了位于纽约州水牛城的拉金大厦，其极具特色的平滑外观使他受到了欧洲城市规划者的注意。至1930年代，"流线型的"这一术语因其极大的吸引力而在国际间变得时髦起来，而赖特则是这种新风格的公认倡导者。这种风格表现在它对玻璃——包括玻璃砖——的使用、曲面、宽敞的内部空间，没有不必要的、

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

纯粹用来装饰的附加物。这种新建筑风格的口号是“形式追随功能”。在赖特的领导下，现代建筑师认为倘若任何建筑的基本功能为追求“艺术的”目的而遭到损害，它都不能被视为是美的：比如说安装一座周围有雕塑环绕而挡住了出口的喷泉。

1936年，赖特为位于维斯康辛州拉兴市的约翰逊制蜡公司设计了一幢办公大楼；1944年，又为它设计了一栋研究大楼。这两幢建筑物均被誉为现代建筑杰作，有一个建筑史学家甚至说它们是“美国人创造的最深刻的艺术作品”。[9]

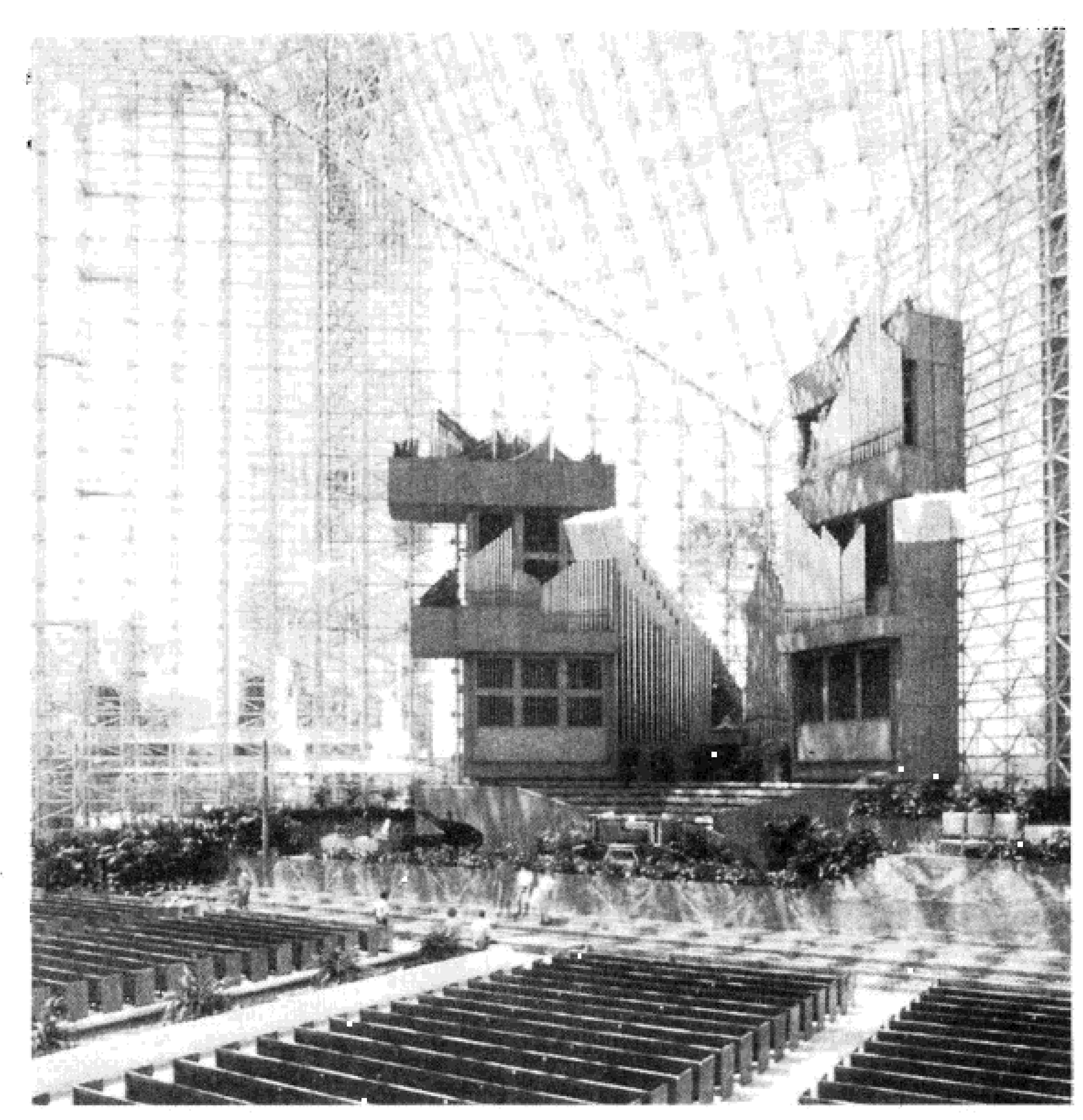
我们塑造了我们的建筑，而后又为我们的建筑所塑造。
——温斯顿·丘吉尔

像建筑业里的任何一位大师一样，赖特有一套美学主张：一种关于一个建筑物的善、真、美的哲学。钱从来都不是他首要关注的东西。他关心的首先是，为雇员和游客挡住越来越丑陋的市区景观。虽然他热爱光，会大量使用玻璃，但他设计的窗户位置能够使楼内的用户不必看到外面的停车场和衰败的街景，与街面持平的坚固砖墙把它们包围起来，而光却仍可以从头上照进来。他希望用户能感到自己宛若“置身于苍松翠柏之中，可以呼吸新鲜的空气，享受阳光”。[10] 然而，颇具讽刺意味的是，赖特不仅是一个成就现代世界的梦想家，而同时也成了这个世界里过度建筑的一个主要敌人。

赖特的最后一件作品——很多人认为这是他最辉煌的成就——是纽约第五大街上的古根海姆博物馆。一些人赞誉说这可能是现代建筑最好的典范，可另一些人却鄙夷地认为它看起来像一个室内停车场。这栋建筑是一系列圆形石头斜面，它们向上攀升成巨大漩涡，成为阻挡城市噪音的厚厚屏障。赖特这一次没有使用窗户，相反，光线是

弗兰克·劳埃德·赖特设计的纽约市古根海姆博物馆（1956—1959）。有时，有人鄙夷地把它比作一个室内停车场，这个博物馆旨在把光挡住，从而为参观者营造一个观赏艺术的安静环境。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



1979 年，由菲利普·约翰逊设计的位于加州加登格罗夫市的水晶宫大教堂。这个全部使用玻璃建造的大教堂把形式与功能结合到一起，它的设计既顾及了外部的美观，又满足了去教堂做礼拜的人的精神需要。

从斜面之间的空隙射进来的。在博物馆里，柔和的间接光线照亮了艺术品。赖特的首要想法是，尽最大可能阻止外界的干扰，以便为参观者提供宁静的一隅——人类创造力构成的别一片天地。

菲利普·约翰逊（生于 1906 年）被誉为是赖特的“杰出建筑大师”宝座的继承人，他同时也是建筑设计革新的倡导者。像他的前辈一样，约翰逊也会大量使用内部空间，这样，雇员和参观者就不会被封闭在狭小的办公室里。然而在其他方面，我们又可以说他的作品“兼容并包”，意思是他会运用多种风格设计。约翰逊喜欢把现代建筑平滑与功能性的外观与那些提示历史上的伟大建筑的元素结合起来。他似乎极为仰慕中世纪晚期出现的哥特式建筑，这种建筑通常带有高高的耸入空中的尖顶。在匹兹堡平板玻璃公司大楼（1984）的顶上耸立的就是一个完全是玻璃材质的哥特式塔楼，同样，在加利福尼亚州加登格罗夫市的水晶宫大教堂顶上也有这样一个尖塔。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

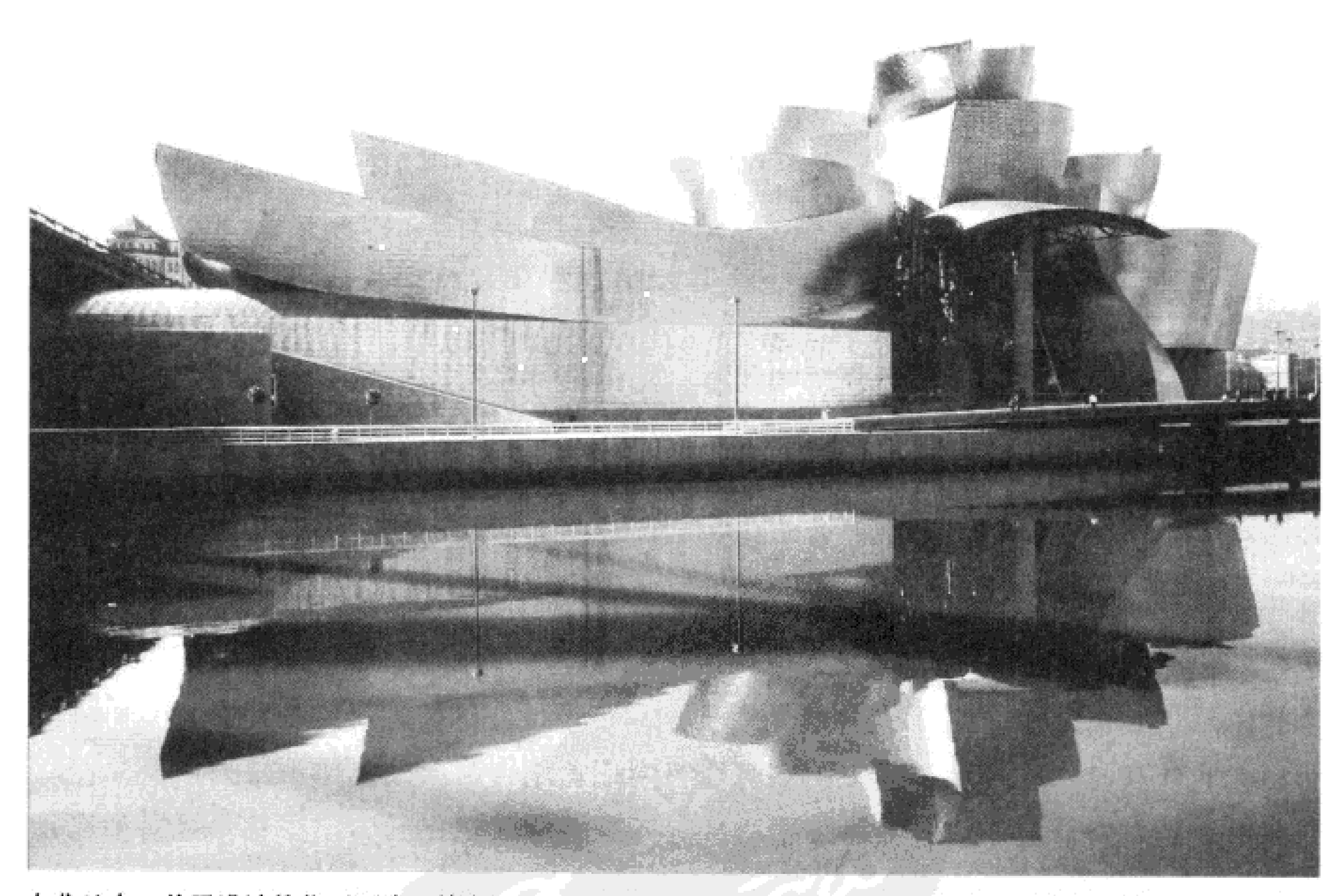
多元观点会创造一个远比单边观点更为广阔的空间。

——大卫·霍克尼

顾名思义，水晶宫大教堂——数百万在电视上收看星期日晨祷的人都可以看到它——使用的唯一材料就是玻璃，其天顶设计成了一个巨大的棱柱，这使得光可以变化多彩，正如中世纪教堂的彩色玻璃给光带来的改变一样。人们可以说在这里，形式与功能完全结合到一起。一个礼拜场所的功能就是让敬拜者的精神得以升华，而这可以通过几种途径来完成：从装饰布局到富有启发性的布道，再到对光线的微妙控制。一种精神氛围的创造，至少在一定程度上，是作为艺术家的建筑家所做出的贡献。

约翰逊还把哥特式样带入位于休斯顿的潘索尔大厦和国家非盈利理事会中心大楼的设计中，其设计借用了哥特式拱门外观，这是中世纪大教堂和其他建筑的又一显著特征。我们可以看到，菲利普·约翰逊，一个彻头彻尾的现代主义者，对于过去的尊重，他在向过去致敬的同时又没有牺牲现代建筑的外观与感觉。

弗兰克·盖里（生于 1929 年）使现代美国建筑达到了新的水平。他的作品极为强调了形式，而又不忽视功能。不过，从一开始，他就用艺术家的眼光从事建筑设计，发展出了一种不仅具有现代建筑的代表性，而且还具有其独特性的风格。对盖里来说，形式是最重要的，可是，他的天才在于他能够使形式看起来似乎是追随功能的必然结果。他的一些批评者认为其风格不切实际，指责他使功能从属于艺术家自我表达的需要。然而，艺术家就是要捍卫他的自我表达权利。



由弗兰克·盖里设计的位于西班牙毕尔巴鄂市的古根海姆博物馆，1997 年。其设计的目的是该馆不仅要藏放大量艺术品，而且要使它本身成为一件艺术品。

更多资料请关注我的网易博客http：//ntccy2009.blog.163.com/

像来自加州南部的同行一样，盖里喜欢现代艺术中“新式样”的东西，其含义是那些在建筑、绘画、雕塑和行为艺术中，可以将奇思异想与严肃目的结合起来的元素。譬如，他很喜欢鱼，因此总是把一件鱼的雕塑放在人们最意想不到的地方，比如说放在电梯的前面。此外，他常常用瓦楞纸箱作家具；他还很铺张，不过也是出人意料地用链子连成篱笆，并用这样的篱笆把院落围拢起来，它满足不了任何实际目的，而只能作为一件艺术品，这与克里斯托的行为相仿，只是盖里的篱笆是永久性的。对于那些偶尔觉得这个篱笆“无聊”又“难看”的批评家，他会回答说自己不太知道什么东西是难看的，什么又是美的。这种反驳是对终极建筑审美标准的否定，它捍卫了艺术家用自己作品表达个人观点的权利。

然而，同赖特和约翰逊一样，盖里也关心如何使空间让用户感到更愉快。盖里的加州之根明显地表现在他对宽敞而明亮的内部空间设计上。毕竟，南加州是一个海滨胜地，一个感到有压力的人可以去减压的场所。在盖里的建筑中，减压的工序已经启动。

几乎公认的是，盖里迄今设计的杰作是位于西班牙毕尔巴鄂市的古根海姆博物馆。这里，委托者是维护艺术立场上的人们，他们了解并热爱创新，不管那创新有多么大胆和富有争议；与此同时，他们同样还热爱自己的城市，希望它可以受到全世界的瞩目。这栋建筑没有任何古典元素。不像约翰逊的作品，它不是对过去的敬意。就其本身而言，该馆已成为一件巨大的艺术作品，参观者在入馆之后，会在宽敞的展室里看到越来越多的艺术品，其灯光的设计也是为了让参观者能从每件展品中获得最大限度的享受。比悉尼歌剧院更引人注目的是（倘若可以这样说）该馆促进了毕尔巴鄂市旅游业的繁荣，因为艺术爱好者会空前地从世界各地汇聚到这里来参观。对于人文学的热爱者而言，这种经济上的成功确实让人很感欣慰，它证明了如果有机会，大部分公众都会对可以带来审美享

本章年表

古典时期	
菲狄亚斯	希腊，公元前5世纪
普拉克西特利斯	希腊，公元前4世纪
文艺复兴（1300—1600）	
乔托［迪・邦多内］	1266/67—1337
列奥纳多［达・芬奇］	1452—1519
米开朗基罗［邦那罗蒂］	1475—1564
拉斐尔［桑乔］	1483—1520
后期文艺复兴（1600—1800）	
伦勃朗［里因］	1606—1669
戈雅［弗兰西斯科］	1746—1828
印象派（1830—1900）	
爱德华・马奈	1832—1883
詹姆斯・麦克尼尔・惠斯勒	1834—1903
克劳德・莫奈	1840—1926
贝尔蒂・莫里索	1841—1895
玛丽・卡萨特	1845—1926
后印象派（1880—1900）	
保罗・高更	1843—1903
文森特・凡・高	1853—1890
现代艺术（约1900—　）	
瓦西里・康定斯基	1866—1944
弗兰克・劳埃德・赖特	1867—1959
彼特・蒙德里安	1872—1944
巴布罗・毕加索	1881—1973
乔治・布拉克	1882—1963
爱德华・霍珀	1882—1967
马赛尔・杜尚	1887—1968
乔治亚・奥基弗	1887—1986
艾伦・道格拉斯	1899—1988
萨尔瓦多・达利	1904—1989
菲利普・约翰逊	生于1906年
弗兰西斯・培根	1909—1992
杜安・汉森	1925—1996
爱德华・金霍尔茨	1927—1993
安迪・沃霍尔	1927？—1987
弗兰克・O. 盖里	生于1929年
克里斯・奥尔登伯格	生于1929年
克里斯托［雅瓦谢夫］	生于1935年

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型 艺术中的偶像和象征

大卫（David）：犹太人的英雄和国王，在文艺复兴期间经米开朗基罗以雕塑形式表现后，变成男性美的真正典范。

犹大（Judas）：为一袋金子而出卖了耶稣基督的门徒。这个名字已具有标志性意义，现指任何一个叛徒，特别指在交往密切的人中被怀疑失信于对方的人。

圣母玛利亚（Madonna）：意大利语的字面意思是“我的爱人”，用来称呼“玛丽”，她是耶稣基督的母亲，谦卑而心灵纯洁的养育之母的原型。

蒙娜·丽莎（Mona Lisa）：源自列奥纳多·达·芬奇的画作，一位对其想法和打算我们都不得而知的神秘女性。

文艺复兴人（Renaissance man）：在诸多领域里都取得了非凡成就的标志性人物，譬如列奥纳多·达·芬奇。

饥饿的艺术家（starving artist）：公众眼中的艺术家形象，为艺术牺牲了一切，特别是个人的舒适和经济上的安全感。传统上，这一原型被描绘成一个在阁楼里生活、靠苹果和面包片为生的艺术家。

受的东西做出回应。

像本章这样的导论性章节不可能介绍在这个广大而纷繁的视觉艺术世界中曾经发生过，以及目前正在发生着的一切。这本身是一个好的迹象，因为这意味着，尽管经费的缩减以及频繁的争议，但艺术仍与我们相伴。我们的艺术家会不断地东山再起。

如果你很幸运，住在一个有博物馆或美术馆常常展出巡回展品的大城市里，那么一有机会的时候，你一定要抓住。你将高兴地看到自己的意识范围会有多么大幅度的扩展与成长。如果你那里没有博物馆，那么肯定会有公共图书馆。记下你想进一步了解的艺术家的名字。图书馆往往有很多艺术书籍，其中有很好的复制品和评论。许多图书馆还有藏量丰富的视听室，其中会有重要艺术人物的纪录片。同样，图书馆还会为公众提供电脑。

正如我们在以往多次说到的，因特网的惊人之处在于，它可以带我们进入世界各地的美术馆和博物馆。你可以在网上重新体验希腊和罗马的古典历史；佛罗伦萨文艺复兴的壮丽堂皇；伦勃朗及17世纪其他荷兰的艺术家，他们使模仿艺术至善至美；或是凡·高及其为我们留下的珍品；藏有大量古代作品的巴黎卢浮宫；或是拥有珍贵的印象派藏品的网球场国家画廊。你还可以看到美国艺术家，比如卡萨特、惠斯勒、道格拉斯、奥基弗，以及其他许多艺术家的遗产。艺术世界属于你，或许，这一章将激发你去探索它，每当你需要精神升华时。如果你能带着热切的好奇心来了解艺术，如果你愿意停下来，细细地看，那么艺术永远不会辜负你的努力。其视觉效果可以做到惊人的出色。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

思　考

1. 用你自己的话解释一下文中的这个说法："达·芬奇的《蒙娜·丽莎》并不是蒙娜·丽莎。"
2. 我们对于历史的了解主要来自"艺术"这个沉默的见证者。为了让后人了解你是一个什么样的人，讲一讲你希望留给后人什么样的沉默见证？
3. 参观一下当地的美术馆或博物馆，仔细研究一幅可以吸引你的绘画作品。如果你那个地方没有美术馆或博物馆，选择一幅配在本章或在彩图部分的绘画作品。然后以口头或书面的形式描述你将如何向一个对艺术不感兴趣的人解释看作品的好处。
4. 克里斯托曾在两座山之间拉起了一个巨大的帷幕，并把它称作"艺术"，一些批评家对此也颇认同，你能不能解释其中的道理？
5. 根据下面任何一句话，写一篇小文章：
   a. "我宁愿做一个虽然没名、但能够安安稳稳、并且小有成功、自己感到幸福的人，而不愿做一个像凡·高那样的天才。"
   b. "即使要付出默默无闻的代价，我也宁愿做一个像凡·高那样的天才，而不愿做一个小有成功、自己感到幸福的无名之辈。"
6. 奥尔登伯格的雕塑作品《软马桶》驰名世界。它显然价值不菲。写一篇小文章，假设你相当有钱，讲一讲你为什么希望或不希望拥有这件作品。
7. 有一类现代艺术在本章中没有涉及，一些人把它称作是"实物艺术"，这种艺术的代表作品是一些陈旧过时的东西，比如窗式空调、老式的打蛋器或是烤面包机、护壁板以及便携式搅拌器，等等。事实上，纽约市惠特尼博物馆一度举办过这样的展览，其展品摆满了整个展馆的地面。一些人嘲弄这些展品，一些人为它们做辩护，其理由是即使这些展品实际上不是由艺术家创造的，但艺术家为其吸引，这足以使它们成为合法的艺术品。尽可能有理有据地捍卫或批驳这一观点。
8. 本章提及的三个建筑家都关心一幢建筑物外观的审美品质。倘若一个建筑物的内部设计有利于用户，那么它的外表看起来像一只蜗牛对你来说会有不同吗？以口头或书面的形式交流你的观点。
9. 翻回到本章第一页，研究一下那幅画。很明显，它是一件表明了变形艺术的现代作品。读完本章后，你能否把这幅作品与某一具体种类的现代艺术联系起来？阐明你的原因。
10. 莫德斯特·穆索尔斯基曾参观过一次美术展，并受启发创作了《图画展览会》。
    a. 在你听这部作品的时候，画下一个在你头脑中闪现出的形象。
    b. 描述一下在你听作品的时候，出现在你头脑中的那些形象。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



丢克·艾灵顿把爵士乐带到了卡内基音乐厅。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第六章
音 乐



大部分时间里，我们生活的声音环境都不是事先计划的。这就是说，我们听到的声音是碰巧出现的，不论那是一架正在起飞的客机、紧急刹车、电吹风，还是一列驶向十字路口的火车。噪音一直伴随着我们。在人类情感第一次觉醒之际，也许猛犸当时正在发出咆哮。世界上绝大多数的人仍然为讨厌的噪音所主宰。

往古与现在的区别是：人为自身创造了选择的可能。尽管仍有许多讨厌的噪音，但人们同样还有音乐——我们对随时随地出现的噪音所施加的报复。哪怕是最刺耳的摇滚乐那没完没了的强节奏，也是一个人的选择与偏好的体现。声音环境可以是一根棍子划过铁篱笆的声音、超市里柔和的穆萨克音乐声、在一场两小时音乐会里开足马力的U2演出，或是一支贝多芬交响曲。

没有音乐，我们就会生存在声音污染的环境中，它对精神健康的损害无异于空气污染和水污染。音乐是由乐器和人声创造的，其定义是：在沉默之间塑造而成的声音：塑造愈好，声音愈发丰富和动听。正如视觉艺术为营造一个理想的视觉环境而创造出缤纷各异的形状和形式一样，音乐里也有许多不同的声音：巴赫、莫扎特、格什温、阿姆斯特朗、西纳特拉、甲壳虫、天命真女。仅仅让自己局限于某一种特定的音乐对于我们的生长是有害的，这就好像我们永远也不会迈出自己的房子半步，永远也不会发现在外面等着我们的那些无限广阔的生活体验。

笼罩在大峡谷上的夕阳几乎可以说是大自然创造的视觉艺术，只是它不会出现在阴天里，而且，你也不能在博物馆里看到这样的作品。自然界里的许多声音如同音乐：小鸟的歌声、山间溪流的歌声、温柔洒落的小雨的歌声，还有风在草原上掠过的歌声。

一些史学家认为音乐起源于人渴望模仿悦耳动听的自然之声。但是，自然却不能

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

创造作为一种艺术形式的音乐，尽管一些作曲家会在作品中试图引入自然的声音。芬兰作曲家简·西贝柳斯创作的《塔皮奥拉》是一部管弦乐作品。在这部作品中，弦乐器再现的是林地间的风声。意大利作曲家奥托里诺·雷斯庇基在管弦乐作品《鸟》中模仿的是种类各异的鸟儿所发出的各种各样的歌声和鸣叫声。贝多芬在第6交响曲《田园》里模仿的是一场暴风雨，而美国作曲家菲尔德·格罗菲在他的《大峡谷组曲》中模仿的也是暴风雨。作曲家能识别出在自然和音乐之间的相似之处。

在一个充满和平与爱的世界里，音乐乃是通用的语言。
——亨利·大卫·梭罗

自然同样也会在不合时宜的时候制造噪音。然而，音乐却像所有艺术一样，在我们需要它的时候，总会满足我们的需要。音乐之声可强可柔。它们可以单独来听，或者组合在一起。在任何时代或文化的音乐中，声音一定是连续体验的，其中往往还有潜在的节奏模式。乐器的音调和人声可以相互伴奏，或者它们还可以共同发出一种不似于自然界中任何一种声音的和声。

我们似乎没必要说在音乐中存在无穷尽的多样性，但是我们中有很多人却只会听那些在我们的商业文化中制造出来的流行声音：大多数电视和广播电台里播放的声音，电影音轨以及流行音乐会上的声音。探索陌生的声音，（在50个广播电台中）发现一个致力于播放对我们而言乃是新音乐的广播电台，拒绝策划人控制我们的品味：这些事我们可以不受限制地做，但我们往往不去做。

我们在排行榜上看到的流行音乐之所以好听，是因为我们总在听。我们常常是在回荡着流行音乐声音的房子里长大的，我们渐渐相信除此之外，再没有其他的声音。可事实并非如此。音乐的传统悠久而绵长，不仅在西方而且还在世界其他地区，我们仍在演奏那些可以上溯到几百年以前的音乐。有歌剧、使用少数几种乐器演奏的室内乐、交响乐、由管弦乐队和独奏乐器演奏的协奏曲、为芭蕾舞伴奏的音乐，以及使用非西方音阶创造出来的音乐。

很多人对这一传统都很熟悉，他们也不需要别的传统。对他们而言，爵士乐、拉格泰姆、布鲁斯、摇滚乐、说唱乐可能都在“陌生”之列，我们要敦促他们去探索新的可能性，以便从不同种类的风格中获得滋养。在这样的探索之后，他们可能还是更喜欢莫扎特的歌剧，而不喜欢摇滚乐演唱会，但这是基于体验之后的选择，而不是先入为主地拒绝。

音乐中熟悉和陌生的声音之间不一定有品质上的差别。我们之所以可能会认为前者更有价值的原因是它更为我们所熟悉，让我们感到舒服。对于陌生的声音，我们认为听不听都无所谓，这是因为它会让我们——至少是在开始——感到不舒服。不过，这却不是我们回避它的最好理由。当甲壳虫乐队在20世纪60年代早期出现在音乐舞台上的时候，有很多听众都感到震惊，他们不知道一种新的音乐传统正在诞生。如今，摇滚乐队试验的声音极为不同寻常，因而即使是甲壳虫乐队也常被看做是保守的，或许甚至还有点“老气”。

本章旨在鼓励你去探索各种不同的音乐之声。其中，一些声音已得到人们的公认，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

成为世界艺术遗产的一部分；还有一些音乐仍然很新，也许有一天它们也会变得那样出色（事先预测一下什么音乐将会变成世界艺术遗产，是一件很有趣的事）。

在本章中，我们首先将把音乐分成不同的构成要素，然后会谈到音乐中一些重要的、但彼此之间又有明显区别的音乐形式，并谈到一些自古往今来和不同文化的建议性作品，它们可能会为我们提供一种更加全面的音乐生活。正像任何一本入门性教材一样，这一部分的讨论必然带有选择性。巴赫和格什温有很充分的理由成为人文学的一部分，但我们在这里的尝试是把音乐之门开得更大一些，这样就会有更多的人得到承认。

音乐的基本要素

音乐很可能开始于人类模仿声音环境里的某些声音之时：小鸟的鸣唱、雨点滴滴答答的声响，或是动物发出的各种声音。这种模仿的原因很简单，可能就像人们需要更充分的交流一样。原始的音乐声也许是早期语言的一个不可或缺的组成部分。作为一种艺术形式的音乐也许在很久以前的某一刻就诞生了。在这一刻，一个男人、女人或孩子因为喜欢而不是为了交流，选择去模仿一个动听的声音。在这一刻，有个人说："我自己也可以发一只清晨的小鸟来安抚我的声音，为什么还要等小鸟来呢？"

音

音乐的基本元素是音（tone），或音符（note）。虽然——除非在偶尔的情况下——在现实中并不存在单个的音，但人声或乐器却可以发出这样的音。最初，音也许是对一个自然之声的模仿，但后来发展得更加纯粹和悦耳。抑或，也许某个人在想象中发现到它，而旁边的人在听到之后，充满惊奇。音的发现标志着人类开始超越随机性的声音环境。当有人开始试验许多高低不同的音之时，真正的音乐便诞生了。

音阶

古代世界的人具有歌唱以及为舞蹈或仪式作音乐伴奏的自然本能。通过这一本能，他们发现到许多不同的音。但他们可能不知道音是由声波振动的频率而产生的：频率越高，音越高；反之亦然。此后，有人一定在无意中发现到将音按照一定的由低到高的次序排列起来，于是便产生了我们所了解的音乐。**音阶**（scale）就是频率从低到高或是从高到低的规律性运动。在发展出音乐的所有文化中，均使用音阶，尽管其中音的次序未必碰巧相同。

音的发现使得旋律的出现成为可能，目前有理论认为，音乐诞生于人声出于各种原

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

因——仪式、庆典以及一些特殊场合，比如婴儿诞生，或是情感的释放——吟唱旋律之时。人们之所以可以熟悉一些特定的旋律，是因为它们好听。这样，人们就需要一种方法把它们保存下来。为此，人们发明了笛子等乐器。然而，在乐器可以保存旋律之前，人们必须把旋律分成构成旋律的音。大多数文化都发展出了一种把音按照一定次序，即音阶，排列起来的方法。

不管是在非西方还是在西方的音乐中，主要的音阶由5个音构成，通称五声音阶。它至今仍是大部分亚洲音乐的基础。在公元前6世纪，西方音阶扩展到6个音，并第一次由一名意大利修士记录下来（记谱）。后又增加到7个音，西方音阶，又称自然音阶的发展遂告完成。音同样也是用字母来表示的——CDEFGAB——而最终，人们也会用do、re、mi等来识别音。七声音阶可以从任何一个音开始。一件特定的音乐作品会从一个选定的音阶开始，确定为该作品的调。因此，音乐可以是C调、D调或E调，等等。

想象一下你正坐在钢琴旁，再想象一下从中央C开始，只用白键，你的手指依次弹出七声音阶。不过，钢琴上还有5个黑键。如果你往上弹的时候，加进这5个黑键，你就会弹出十二音半音阶。升半度在音乐记谱中用升号记作(#)，降半度用降号记作用(b)。

西方音乐中的音阶可分大调音阶或小调音阶。一个大调音阶由5个全音和2个半音构成，大调音阶可以从7个音中的任何一个音开始，包括一个白键或一个黑键。一个小调音阶也由相同数量的全音和半音构成，但是，它们的分布方式不同，可以制造出一种相当沉郁的情绪；而大调音阶则会让听众产生一种更为欢快，至少是不那么沉郁的情绪。很多伤心失落的歌曲都会使用小调音阶，而试图营造出忧伤情绪的器乐也是如此。曲/词作家科尔·波特深深为小调调式所吸引，比如在《每一次我们说再会》中，当歌词恰好唱到爱人分手时，其调式便由大调转为小调，而音乐也随之发生了转变。

传统的交响乐音乐通常是按照作品开始时的调式（作曲家在一个特定作品中可以改变调）和作品编号（也就是说，该作品出现在作曲家全部作品中的次序）来标识的。因此，人们可能在一个节目单上看到如下标题：贝多芬，D小调第9交响乐，作品编号125。

我知道每个八度音程的十二音以及多样变化的节奏给我提供的机会是人类所有的天才永远都用之不竭的。
——伊戈尔·斯特拉文斯基

布鲁斯音乐（本章后面将作讨论）常常会把大调和小调结合起来。流行歌曲的曲作者常常会按照歌词的指示在音阶之间转换，并在这一方面做得很成功。譬如，在《每一次我们说再会》这首歌中，词/曲作者科尔·波特（1891—1964）列数了他与爱人分手之后体验到的诸种情感。有一句歌词说当她离去之后，他的生命再也没有一丝喜悦，而“从大调到小调的转换显得那么奇怪”。调要配合歌词而变化，以营造一种不同寻常的感人效果。

大多数非西方文化中的音乐是以五声音阶为基础的，它们未必与西方的音相对应。非西方音乐偏爱5音，而不是7音，其中的原因也许是西方音阶中的音的间隔频率比五声音阶中音的间隔频率更短。第一次听远东音乐的西方听众会期待自己熟悉的音阶，但他们可能发现它的声音极为不同。不过，这种音乐却可以有催眠效果。尤其是节奏

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

缓慢的音乐往往把旋律拖得较长，这会让西方人听起来感到很怪，因为他们的耳朵已经适应了往往会不断重复因而变得熟悉的旋律模式。它往往也没有西方人听惯的音乐那么复杂。

对比而言，拥有悠久传统的非洲音乐根本没有形式化的音阶。诚然，就像在其他文化中一样，在非洲音乐之中，音也是最基本的。可是，它们却可以配合音乐家或歌唱家的情感而变化。非洲音乐总是充分利用人声。当人声成为保存旋律的主要途径时，旋律上的变化不论在过去还是现在便成为一种惯例。当然，非洲音乐也会使用记谱法，但这并不意味着表演者必须重复别人演奏或是唱过的东西。非洲音乐先由奴隶，后由移民带入美国，它使得两种可以最大限度地表达自我的艺术形式——爵士乐和布鲁斯的演变得以形成。

节　奏

据推测，世界各地的早期音乐都是单音的；这也就是说，只有一个旋律，没有和声。可是，在一些适当的场合——比如说一个送葬行列或者是戏剧演出中的合唱舞蹈——也会有节奏性的伴奏。我们知道在很多音乐中，节奏是一个基本要素，这是因为在我们对节奏所作的许多著述中都区分了它的不同道德内涵。人们认为，某些节奏更适于激励性的典礼，因为它们可以鼓舞人心；而其他节奏——当然是在每年为敬拜酒神而举行的狂欢场合中使用的节奏——则要有助于激发各种无节制和放纵的行为。

专业音乐可能开始于音的发现，但节奏本身的出现很可能先于音、音阶以及最初的乐器。木棍和石块的敲击声很可能是促进人类发展的一个早期因素，他们用这种声音来标志一些严肃庄重的场合以及一切将群体团结在一起的仪式。我们至今仍保留着人类早期的本能。我们常常看见很小的孩子用木块或者自己的小手啪啪地敲击着，这声音在他们长大之后变得越来越清晰，越来越有规律。说唱乐的发展清楚地表明，各个年龄段和背景的人们都喜欢平缓节奏的催眠效果。近年来，卡拉 OK 十分盛行。在 K 歌的夜晚，任何人，只要他想唱，就可以站起来，抓起麦克引吭高歌；歌词都是即兴编作的，合着说唱的拍子，其坚定而不间断的节奏似乎使歌词自然而然地涌现出来。

合着拍子的运动，更通俗的说法是“舞蹈”，可能甚至比歌唱还要古老，尽管，就像在说唱乐里一样，这两者在很多场合下可能是自发地突然迸发而出的。即便没有特定的音，人们也会执意地高声宣泄情感，而且一定会从中获得乐趣。第一章分析了人类文化和人格中的两个对立面：日神和酒神，因为哲学家尼采曾用希腊的这两个神来象征人的思想、情感和行为模式。人的日神一半喜好秩序，而酒神一半却喜欢在疯狂和混乱中狂欢。不论是日神还是酒神，自身都不能自足。虽然文明的进步依靠的是日神秩序，但如果没有酒神的自发性，文明就会变得僵化而缺乏创造力。合着酒神的节奏舞蹈一定是一种非常古老的方法，它可以让日神的控制临时休眠，而且还能松弛压抑。虽被节奏

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

催眠，但舞蹈者仍可能让自己失掉理性意识，从而让深藏在人类无意识中的各种力量来驱遣自己。

节奏（rhythm）在音乐中，就像在诗歌里一样，是重音与非重音之间的交替变化。它根据所用的交替变化的不同模式而呈现出不同的形式。一种为人所熟悉的节奏是圆舞曲节奏，由一个重音拍及随后的两个非重音拍构成。人们还称它为一种"优雅雍容的"节奏，具有日神，而远非酒神性，因此很适合19世纪舞厅的贵族，尽管这种节奏在一个不赞成在公共场合里接触异性的时代里，也具有酒神的一面。盛行于18世纪贵族之间的小步舞曲也以日神（也即严格且具重复性的）节奏为基础。葬礼和毕业典礼上使用的进行曲也是如此。柏拉图赞赏优雅雍容的节奏。对他来说，这种节奏可以使公共场合显得庄严肃穆，因此可以维护城邦的秩序。柏拉图特别不赞成仅只为了刺激情绪的节奏。

喜欢合着摇滚乐队的节奏在舞厅里跳舞的现代人显然发现，酒神的解放可以令人满意地逃避工作单位或学校所提出的日神要求。摇滚节奏远非新潮流，人们很可能可以将它追溯至人类的开端，它把被压抑的能量通过快乐的集体宣泄而把群体团结起来。酒神节奏让我们与更深层的自我，与我们狂野的天性保持联系。

在专业音乐中——包括古典作品、一般流行歌曲、乡村音乐、传统的舞蹈音乐，以及至少是初期的摇滚乐——作为作品支柱的节奏往往极为鲜明，而且它在整部作品或其中的特定部分里一直保持不变。节奏是把作品黏和起来的灰泥，它可以把一堆声音统一起来。节奏里的一个变化是一个大事件，往往可以让观众感到兴奋。它开发了新的可能和新的发展方向，但另一方面新的节奏必须继续担负起协调整个作品的任务。

一种可以想见的音乐起源理论可以作如下表述：当音加入远古人类对于节奏的热情之时，一种新的力量便诞生了，它为表达、释放和主宰人的情感提供了一种新的途径。人们一经发现节奏，它就再也没有离开过音乐艺术。即便在素歌这种中世纪修士和教士吟唱的颂歌中，都有节奏，尽管它很难察觉，因为素歌中有很多重音，而那些没有加重的音往往会唱得非常轻柔。如果我们认为一个相对现代的作曲家——比如说克劳德·德彪西（1862—1918，参见第五章印象派部分）——似乎缺乏节奏的话，那也许是因为我们未经过训练的耳朵发觉不到他是通过使用一个减弱的打击乐部分而实现重音微妙变化的。莫里斯·拉威尔（1875—1937）是德彪西的同胞，他们还同是印象派音乐家。其著名作品《波莱罗》的基本节奏极为鲜明，因而变成了整部作品的主宰。

一些作曲家渴望自己可以摆脱传统节奏强加给他们的束缚，他们会尝试创作完全没有节奏的作品，即他们会避免重音和非重音之间一切有规律的交替变化，很少重复一种模式，因此听众不再能感到适应。如此一来，听众便不能事先有所准备，可能还会感到焦躁，而作品却希望创造一种烦乱的心境和不稳定的情绪。不管作曲家是希望自己与众"不同"，还是藉由作品来表达某种主张，事实是：无节奏也是一种节奏。即便一个作曲家坚持把每个音都作重音处理，其结果仍会体现出某种节奏。

因此，问题不在于节奏是什么或不是什么，而在于为什么没有节奏，也就不再有音

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

乐？节奏在我们内部编织了什么魔法？当然，我们对此可以好好做一番思考。我们在节奏中孕育，又在节奏中诞生；我们的父母会鼓掌让我们开心。宇宙本身就是有节奏地跃动的：地球的旋转、季节的更迭、潮汐的涨落，以及生和死。而有序与无序、日神和酒神、信仰与怀疑、欢乐与悲哀又何尝不是呢？研究早期仪式的人类学家认为人们会用节奏性效果来表示大地母亲的心跳。

摇滚乐队"感恩而死"的打击乐师米奇·哈特有一次曾说过，节奏乃是我们生命的核心。如果你去问一问人们，他们可以最轻易地摒弃哪一种音乐元素，最不可能的答案就是节奏。

旋 律

音乐艺术始于不同的音以特定模式而演奏或演唱，这些音可能（不）会重复。一种模式可能会融入另一种模式中。然而，这些模式即是旋律。一个**旋律**（**melody**）是一连串的音。正如人们所普遍认为的，旋律是一支歌曲或一个乐章里我们可以记住的那一部分。如果除了乐器的"胡言乱语"和大量打击乐器的使用之外，我们没有记住任何东西，那么我们很多人可能就要问：旋律呢？

1941 年，好莱坞制作了一部深受欢迎的感伤电影《弥天大谎》。在这部电影中，一个古典音乐钢琴家因为失去了她的孩子而悲痛万分。她坐在钢琴边，重重地敲击着彼得·伊里奇·柴可夫斯基（1840—1893）《第一钢琴协奏曲》开始时狂放的和弦。这部作品是交响乐队的常规保留曲目，但却并不为公众所熟悉。事实上，在这部片子中，观众记得最清楚的就是那些和弦及随后出现的优美旋律。那些为这支曲子所激励而前去音乐会听完整作品演出的人会发现，开始的旋律在序奏之后再也没有出现，接下来的却是很多其他的旋律，勾织出一部引人入胜而复杂的作品。

或许，第一次去看歌剧保留剧目或作品首演的人可能开始会觉得该作品"没有旋律"。这种说法可以更准确地表述为"其中的主要旋律是人们很难把它们彼此分开的一连串声音，因而要记住它们也就更难"。不错，我们所有人普遍需要记住一连串特定的声音，但是，并不是每个旋律都美得可以让人为了记住它而反复地演出或倾听。我们先要尝试去听听作曲家希望我们听到的东西，然后才能判断是否会再去听它。

> 正如光学是光的几何学一样，音乐是声音的算术。
>
> ——克劳德·德彪西

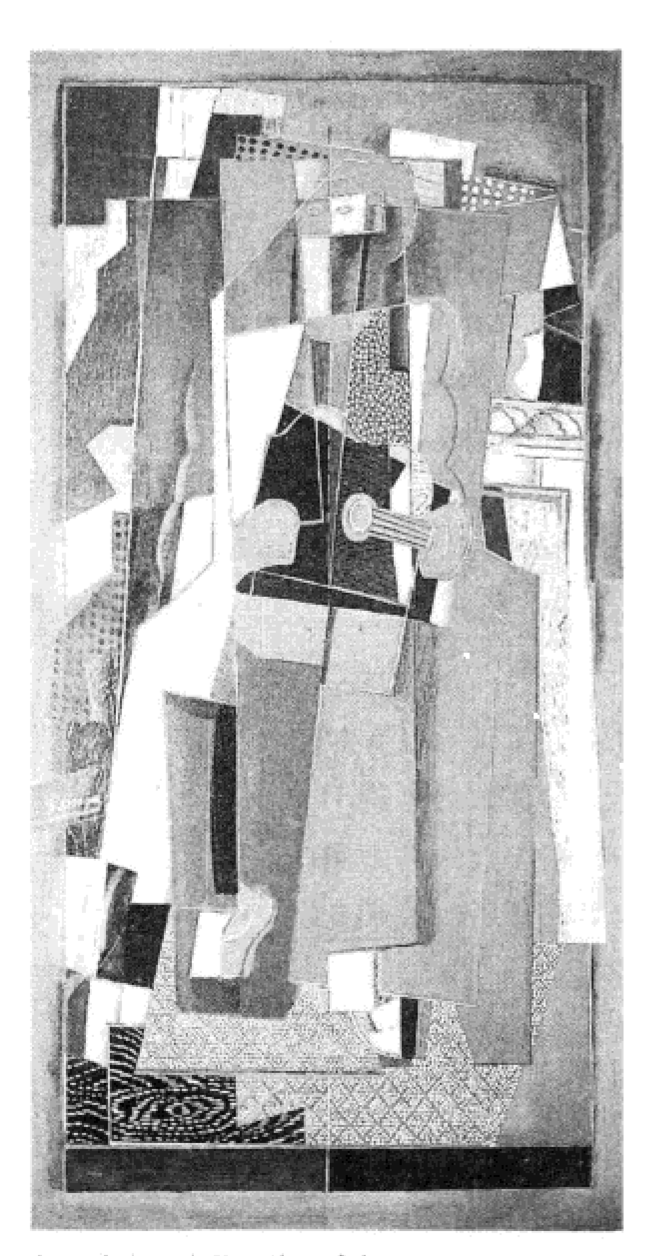
可以理解的是，我们许多人都喜欢听"浪漫的"旋律，即缓缓传入我们耳鼓，往往会不断重复的旋律线。其情感效果多与演奏它的乐器有关：最主要是小提琴、钢琴、吉他和笛子，它们都可以发出柔和的声音。浪漫旋律往往很"轻柔"，适合于它所激发出的温柔情感。它几乎总是非常缓慢。据说，像《烟雾弥漫了你的双眼》和《哀伤的宝贝》这种经典的浪漫流行乐曲就是因为这些缘故而优美悦耳。今天再演唱它们时，我们通常会用柔和的乐器，而不是用刺耳的打击乐器来伴奏。

浪漫的音乐风格在 19 世纪和 20 世纪初期成为主导。像柴可夫斯基这样的作曲家

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

不论过去还是现在都被称作“旋律大师”，这即是说，他们能创作出一连串悦耳的音，使听众可以很容易地记住它们，并在听众的内心激发出各种情感。约翰内斯·勃拉姆斯（1833—1897）的《摇篮之歌》，又称《摇篮曲》，在全世界享有盛名，它几乎成为一个婴儿初生时珍贵记忆的代名词。柴可夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》序曲的主旋律则提醒人们记住初恋时的快乐。这支曲子后被改编成一首通俗歌曲，名为《我们的爱》，这又进一步强化了柴可夫斯基作为旋律之王的美名。

谢尔盖·拉赫马尼诺夫（1873—1943）的《帕格尼尼主题狂想曲》为浪漫旋律提供了卓越典范。其主题——生活在一个世纪以前的意大利小提琴家兼作曲家尼科洛·帕格尼尼创作的一个轻快优雅的旋律——在开始就被引人作品。尽管帕格尼尼的作品长期以来因其对小提琴错综复杂的挑战而颇受小提琴家的欢迎，但是拉赫马尼诺夫的主题变奏却比原作远更为听众所喜爱，特别是在第17个变奏中，在一个戏剧性的沉默之后，钢琴进人，弹出的一个旋律把帕格尼尼活泼的旋律倒转过来，其速度也比原来慢了许多。在弦乐充满激情地再次重复主题时，听众的情感也禁不住随之变得激荡澎湃。



与现代音乐中的陌生元素相对应的立体主义图像。假设你不知道这幅画的名字，你还能不能识别出其中的音乐元素？乔治·布拉克，《音乐家》，1914

美术界也有与熟悉或陌生的“旋律”相对应的视觉形象。它也经历了19世纪的浪漫主义，创造出了高度情绪化的绘画作品，描写平静的乡村景色以及壮观的自然力量，比如海洋和耸立的群山。希望摆脱浪漫主义的现代艺术家常常会在新的陌生的音乐风格中寻求支持。有时，他们甚至还会试着在画布上捕捉音乐的声音。我们在第五章中立体主义画家那一小节谈论到的乔治·布拉克为我们在这里提供的是《音乐家》这幅作品，其立体主义图像与对浪漫主义旋律的反拨相应，其时正值立体主义把视觉经验分解为视觉碎片，而不再是连续的视觉幻象。

在爵士乐艺术家中，“旋律”往往意味着开始演奏时的主题，它是后续演出的基础。然而，在该作品将近结束时的创新主题往往与开始时的旋律不同，而且是相当不同。爵士乐很复杂，它首先要求听众愿意花时间去探索其中蕴藏的宝贵财富。当旋律消失，旋律转而为不同乐器弹奏出的不同的音——这些音常常会把表演者的感情转化为声音——所取代时，我们很多人，至少是在开始，常常会变得困惑或厌倦。

一个让你对“无旋律”音乐变得更加宽容的有效办法是：坐下来，真正地听一点爵士乐。这样，你就会发现贯穿在乐器相互作用之间的旋律。听完爵士乐，你可以接着听室内乐（一种为几种乐器，而不是为一支交响乐团创作的古典作品）。你会再一次听到那些获得明确阐释，通过变奏而进人到更为复杂的声音模

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

式中的主题。通过拓宽你对旋律下的定义，你将发现你会享受到更为开阔的音乐体验。

有时，旋律是一连串似乎无限相续而又不会自相重复的音。在20世纪60年代对当权文化的反抗中，一种来自印度的名为西塔尔琴的乐器在西方变得非常流行。这其中的一个原因可能在于西塔尔琴音乐扩展了旋律，并且它显然是非西方的声音。大多数亚洲音乐同样也是如此。一位当代美国作曲家菲利普·格拉斯创作的旋律会不断重复一个模式。一些人说他的作品单调，而且还没完没了地重复，可另一些人觉得他的作品有愉快的催眠效果。（将在第九章谈到的）电影导演马丁·斯科西斯把格拉斯招至麾下，请他为自己的一部影片配上听起来有点亚洲味儿的音乐。虽然格拉斯来自西方，但他的配乐是真正的藏乐，因此对大部分西方人来说都很陌生。听一听CD上格拉斯的配乐，这是探索其他旋律的另一个好办法。我们应当记住所谓的优美旋律乃是与历史时代和文化遗产有关的问题。这并不是说所有的旋律都是美的，或者说根本没有美的旋律。相反，这句话的意思是说音乐里的美不仅与人们的熟悉程度，而且还与特定文化传统中流行的乐器种类有很大关系。

世界上每一种文化都有长笛音乐。长笛会讲述我们之中那个古老的、几乎被我们遗忘的部分。玛莎·葛兰姆把它最好地形容为"血的记忆"。它一直涌动在我们的内心之中。当我演奏的时候，我想这就是我所感悟的。

——卡洛斯·纳凯那瓦霍－尤特，长笛演奏家

对传统的极端叛离一直是20世纪初期以来现代音乐的特征，当时作曲家都强烈反对浪漫的旋律概念。他们作品中的不谐和音之所以显得那么刺耳，很大原因在于那些想听到像19世纪音乐的人对它提不起兴致。

整个20世纪，作曲家一直在试验非传统音阶和声音。有时，他们会发明出新种类的乐音，它们不属于已知音阶，而且还必须是半说半唱的。在一些作品中，甚至是拉长了的沉默也会变成音乐的一部分。

近年来，相当多的作曲家开始反抗现代主义本身，他们尤其反对那些喧闹的金属撞击声和碰撞声，一种激烈的语不惊人死不休的决心。由于缺乏一个更具描述性的说法，人们把这种新音乐称作"后现代音乐"。在这种新音乐中，最常演出的作品来自于一个自称极简主义者（minimalists）的作曲家团体。他们的目标就是要让音乐摆脱现代主义不必要的外部装饰，从而回归到基本元素，尤其是回归到节奏之中。对于极简主义音乐，例如格拉斯和约翰·亚当斯（将在第八章讨论）的音乐，那些缺乏同情心，认为它"没有旋律"的听众有时会不屑地认为它不仅单调而且还形式化得冷漠而没有情感。然而，像一切陌生的音乐一样，极简主义者的作品也会让那些愿意花时间的听众有所收获。

有人说，音乐是情感听起来的样子。个体的情感生命是极为复杂的，不是吗？坚持说音乐听起来只能有某一种样子就好像是在说人只能有某一种情感。诚然，对于一个不熟悉的音乐作品，或是对于一个在情感和态度上都让人感到不舒服的人，我们可以扭过脸去。我们不必非得欢迎一个我们感到自己不想认识的陌生人，但我们同样也有自由去结交新朋友。

总而言之，旋律的定义有不止一种。第一，旋律是一连串往往会重复到人们能记住它的音；第二，旋律可以是一部音乐作品的突出主题，和声和节奏都从属于该主题；第三，旋律常常被视为总谱最上面的一行；第四，在很多非西方音乐中，旋律使用的是独具一

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

格的五声音阶。在其流动的旋律中，某些主题可能（不）会重复。仔细倾听非西方音乐，这种方法可以让你随着它的流动而沉迷，将你带到陌生的心智和灵魂的栖息地。

和声和管弦乐队

在亚洲音乐中，音常常是独奏出来的；这也就是说，没有和声（harmony）。和声是人声或乐器的同时发音。西方听众已经听惯了和声，所以他们往往把和声视为理所当然。但是，如同旋律一样，和声也有其历史和文化的根源。

在第一个千年里，基督教会把音乐并入修士和教士私下的礼拜仪式及公开的弥撒中。歌曲作为一种与上帝交流的方式得到强调。这些唱出来的祈祷词被称为素歌，深受古代希伯来颂歌的影响。它们是由神职人员齐声唱出来的，众多人的声音宛若一个声音在歌颂上帝，祈求怜悯和宽宥。用不同声部唱出不同的音以形成和声，这种做法是不适当的，因为它违背了在上帝的眼中人人平等的信念。

夫乐者乐也，人情之所不能免也。
——孔子

16 世纪，随着文艺复兴先后在欧洲国家的兴起，它带来了灿烂的尘世生活及个体的无限可能性这样的信念，音乐——世俗音乐——开始变得更加重要。文艺复兴强调一个人要享受短暂的尘世生活，而音乐可以用很多快乐来填充人们的闲暇时间。所有的皇宫都有随时备用的乐师。在一天之中，人们几乎时时刻刻都有琉特琴、竖琴和双簧管的声音相伴，有时是单人演奏，但通常是小组合奏。文艺复兴的作曲家探索着不同的乐器和人声之间的和谐交织，这就好似说音乐应该是许多人作出的贡献，每个人都增添了生命的快乐，每个人都会表达一项音乐主张。

因为和声的发明，才会诞生一种新的艺术形式：歌剧（我们将在第八章对此作详细讨论）。在歌剧中，人声在管弦乐的伴奏下会唱出动听的旋律，它可以把一个故事唱出来，这样剧作家和诗人就可以在其中加进自己的观点，而所构成的整部作品便成为一个丰富而复杂的视觉织体和一场声音的欢宴。“歌剧”是拉丁文“opus”的复数形式，意为“作品”。

文艺复兴摆脱了这一沉郁的宗教观，即尘世是一个泪水之谷，只有天堂才能提供快乐，因此它相信在此地的尘世就可以建造一个人间天堂。作曲家还会继续创作宗教音乐，其中最著名的固然是我们在本章稍后将作讨论的巴赫的音乐。但是新的可能性在音乐中也层出不穷：新的声音、新的乐器，还有新的风格。西方音乐再也不会与文艺复兴之前的音乐相同。乐器的组合构成了管弦乐队，经过多年的发展，它变得越来越复杂，规模也在不断扩大；因此，作曲家热切地探索着新乐器的表现幅度。

至 18 世纪，交响曲（symphony），一种由各自独立的部分或乐章构成的音乐形式，变成了音乐会上的主要作品。音乐家汇集成了庞大的交响乐团。弗兰茨·约瑟夫·海顿（1732—1809）、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯，以及 19 世纪后期的古斯塔夫·马勒（1860—1911）创作的作品对于演奏者和乐器的数量要求得越来越多，因此交响乐团的

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

人数也在稳步增加。马勒的一部重要作品之所以命名为《千人交响曲》，因为它确实需要很多音乐家和歌唱家的演出。柴可夫斯基的《一八一二序曲》不仅需要一个庞大的交响乐队，而且还需要很多门大炮，它们会在音乐达到高潮的时候鸣放。如今，贝多芬第九号交响曲的演奏除了需要一个200人的合唱队之外，还需要一个至少由150名音乐家组成的庞大的交响乐队。1990年，美国作曲家和指挥家列奥纳德·伯恩斯坦（1918—1990）应邀在此前不久被推倒的柏林墙原址指挥第九号交响曲的演出，该墙在二战结束之后，将柏林分成东、西两部分。来自美国、苏联、英国和法国的200多名音乐家和歌唱家参与了这一重大事件。第九号交响曲最后乐章的主题是一支合唱，为诗人弗里德里希·凡·席勒（1795—1805）的《欢乐颂》所谱写的乐曲，这支颂歌宣布自由的新曙光，以及此前分裂的柏林人民之间友谊的新曙光即将来临。与此同时，它也鸣响了一切被压迫民族在他们反抗专制的斗争中必将取得胜利的希望之钟。因此，来自柏林墙两侧的歌唱家共同参加这场演出是颇有象征意味的。

1998年的冬奥会在日本长野举行。开幕式上，小泽征尔指挥《欢乐颂》，他借助卫星传输的是让来自全球四个不同地方的合唱团共同参加的这次演出。这一次，《欢乐颂》代表的是全世界的统一，因为来自不同国家的运动员虽然不能通过语言彼此交流，但他们却可以在贝多芬的音乐之中找到一条共同相系的纽带。

音乐和声，特别是在伟大的交响乐团展现出的壮观的复杂性中，已经变成了人类社会最理想的典范。它要求所有的音乐家致力于一个共同的目标，任何声音都不能比其他的声音更重要，然而，每一个声音又都有自己突出的那一刻。最终的作品则是对个体的天才做出的证词，因为即便有一个音唱得不好，都会把整个作品毁掉。

沉 默

沉默，这个不事张扬的"组成部分"，使音乐成为可能，正如围绕一件雕塑作品并使之成为可能的虚空，或是既会成全也会败坏一次艺术展览的对于空间的使用。试想一下将25幅凡·高的原作挤放在一起的情形："《星空》在哪儿？噢，那儿。我差点儿把它给漏掉了。不错，可不知怎么搞的，它却没我原来想得那么激动。"

当你往前倒录像带的时候，你会把速度加快，结果，虽然你可以看到一些滑稽的动作，但你却会毁掉所有的戏剧性时刻。因为向前倒带抹掉了许多沉默的时刻，它们同话语本身一样重要。毕竟，倘若人物没完没了地说个不停，戏还怎么能往下演？在音乐中，音和音之间的间隔——或沉默——同音本身一样重要。

在沉默之后，对于不可言说之物最有效的表达手段就是音乐。
——阿多斯·赫胥黎

为了深化音乐鉴赏，有必要倾听和享受沉默。在传统和现代作曲家的作品中，沉默已然成为一个必不可少的组成部分。贝多芬第三交响曲中的第二乐章《葬礼进行曲》中的那些沉默同在它们前后出现的主题一样著名。当第二乐章的主题最后一次出现的时候，沉默营造出了一种戏剧化效果。开始是沉默，然后是部分主题，再后是更多的沉默，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

最后是更多的主题。这种效果让人感到有个人正在极力地克制自己，不让泪水流下来。有一种看法认为，贝多芬原本打算把这支交响曲献给拿破仑，但当他听说这个法国指挥官称帝之后，便改变了主意，并在这支乐曲中表达了他的悲哀。

想一想你上次看到的那个人，他激动得明显不能自持，但却在极力地克制自己。当时的那些沉默是不是充满含义？正像始自达·芬奇以来的伟大艺术家都知道如何使用阴影一样，伟大的作曲家都知道如何使用沉默。而伟大的舞台表演艺术家之所以伟大，部分的原因就在于他们可以驾驭一部作品中他们没有说出的话，还有在他们说出的话语前后出现的那些沉默。

在勃拉姆斯第一交响曲的第四个乐章开始不久是一个很有名的圆号独奏主题。宣布这个乐章即将来临的是一个定音鼓的滚奏，接着是圆号主题的引子。有一些指挥可以认识到沉默的音乐价值，因此在该主题出现之前，会让乐队做几个小节的休止。这样处理之后，沉默极大地强化了随之而来的音乐效果。在听众热切的期待之后，圆号终于像一名演员一样登场亮相。可是，有些诠释几乎没有作任何休止处理，一个可以创造激动人心时刻的机会或许就此丧失了。

在一所音乐院校中，最终决定那些有抱负的音乐家水平高低的因素不仅在于他们能准确地按照乐谱以适当的速度演奏的能力，而且还在于他们所展露出的音乐直觉。专业的耳朵对于这种直觉（就是那种“对于音乐的感觉”）的觉察方法就是去听演奏者如何驾驭为音所包围的沉默。三个世界级钢琴家可能都会灌录贝多芬的《悲怆》奏鸣曲，尽管每个人弹的都是完全一样的音符，并且也都会对作曲家所标示的速度及心绪予以应有的重视，但他们每个人的诠释都会有其独特的微妙之处。几乎在所有的情况下，最有力量的元素就是对沉默的处理。这儿延长了一个休止，那儿又省略了一个休止。像围绕一件雕塑作品的空间一样，音乐中的沉默有助于界定、甄选、创造个性。

在任何一群人里，那个唤起我们好奇心的人，那个似乎要求我们仔细注意的人总是那个带着沉默的人。谁能让我们再看第二眼？是那个带着浅浅的微笑沉静地坐在那儿一言不发的人，还是风风火火地闯进屋里，然后气喘吁吁口若悬河地讲个不停的人？诚然，沉默的人会给一个沉默的观察者留下更深刻的印象。带着沉默的人们才会彼此欣赏。

伟大音乐所贡献出的最鲜明的礼物就是它的声音。而最微妙、最不事张扬的礼物乃是声音的消失。在本章概述中，我们给音乐的定义是：音乐是在沉默之间塑造成形的声音。

缤纷的音乐体验

音乐中有太多的风格和太多的形式（歌剧、交响曲、爵士乐、歌曲、音乐剧以及摇滚乐等），因此想从中挑选出几个种类确实很困难。然而，在这些变量之中，某些不同

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

种类的音乐体验表明了音乐可以为艺术家和听众做出怎样的贡献，这些艺术家的作品有时来自现在，有时虽来自过去但却仍具有活力。这些体验有助于说明为什么对于一个过得富足而快乐的人生而言，音乐是不可或缺的。



受雇为教会管风琴师的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫使音乐艺术发生了根本性的改变。

巴赫赋格

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685—1750）生于德国，人们在当时还没有把音乐视为一种艺术形式，也没有认识到音乐对人类精神能做出什么贡献；他们把音乐看做是宫廷娱乐，为雇佣者创作和演奏，以供上流社会消遣；若不然就是宗教礼拜仪式的附庸。与巴赫相联系的音乐，即他实际上所代表的音乐，虽然来源于宗教，但从它的效果以及对未来作为一种艺术形式的音乐所产生的影响来看，又超越了宗教。它是一种名为**巴洛克**（baroque）的音乐，在西方人文学历史上于16世纪晚期开始，一直持续到（历史学家为权宜之便所界定的）巴赫去世的那一年。

巴洛克风格不限于音乐。贯穿巴洛克时期的特征是建筑的宏伟壮观以及色彩与装饰的复杂性。民用建筑——比如至今仍排立在维也纳大街上的建筑——往往有镀金饰品、雕像，以及其他形式的装饰，其中没有一种装饰是纯功能性的。“巴洛克”一词取自法语和葡萄牙语，意思是“不完美的珍珠”，用以指与古典的单纯相去甚远的新风格。建筑会大量使用曲线，而不是直线；音乐则异乎寻常的复杂。巴洛克建筑是作为装饰复杂的幻想之物而用来享受的；而很多巴洛克音乐虽为教堂所作，但它不仅可以让礼拜者更接近上帝，而且还可以给他们提供娱乐。

巴洛克教堂体现的或许是那一时期最典型的建筑风格。它与希望将宗教从天主教对感官的追求中解放出来的新教改革时期的简朴教堂相比有天壤之别，巴洛克的宗教机构又重新开始使用大理石、鲜艳的颜色以及雕塑品，其目的也许是努力再度使宗教具有精神和感官上的魅力。从17世纪开始，全部德国、奥地利和波兰的教堂都会用飞翔的天使和微笑着的带有翅膀的金色小天使做装饰。那些飞翔的天使自色彩鲜艳的天顶上向下悬浮，而小天使则栖落在大理石柱的顶部附近。在这些教堂中，有很多是天主教教堂。它们在当时成为奢靡华丽的代表，让人在心安理得之中享受到其中富有戏剧性的审美享受。

在光艳绚烂的巴洛克风格之中，天主教找到了一种让浪子回头的方法。然而，对于精美装饰的追求也触动了很多新教教徒及世俗艺术家。随着时代的发展，作曲家，特别

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

是意大利作曲家竞相创作复杂的作品。他们充分使用对位法（counterpoint），让一个旋律与另一个旋律相互对比，但却会赋予这两个旋律同等的价值和重要性。

诚然，自从文艺复兴早期开始，和声一直是音乐中的标准，但是，巴赫的对位法进一步发展了音乐的复杂性。巴赫成为复杂性大师。听众开始时一定对自己听到的东西感到不知所措。

起初，巴赫时代的德国没有把教堂音乐视为一种高雅艺术。在阿恩施塔，巴赫受雇为教堂管风琴师，其身份是一名技工。碰巧，这个技工还可以创作自己的作品，而且还有无止境的对管风琴的声音进行试验的欲望。1705年，为了拓宽他的音乐眼界，巴赫来到瑞典，在著名的管风琴师迪特里希·布克斯特胡德的门下学习；在回到阿恩施塔的时候，他带回的一些新作品极为复杂高超，教堂的合唱队常常无法把它们演唱出来。关于这种新音乐的消息流传开来，巴赫因而在全德国变得小有名气。他最终成为莱比锡圣托马斯教堂里的音乐指挥和合唱队长。在这里他深居简出，度过了他大部分多产的创作年华。

随着年龄的增长，他的名气开始减退，尽管其作品的复杂性加深了。他被称做怪人。虽然音乐本身在德国正在成为一种艺术形式，但是巴赫的全部伟大作品——康塔塔、清唱剧，以及通称为赋格的对位法的精湛展示——甚至早在它们得到真正的发掘之前，都被人们当成是老掉牙的东西。巴赫的音乐还要等上整整一个世纪，才能在公认的大师级作品中占有自己的一席之地。

虽然受到地域和职业的限制，巴赫却在对音乐语言的可能性所进行的探索中，获得了解放。巴洛克风格不仅要求长长的高度流畅的旋律和复调旋律，而且还要求即兴创作，也即对一个特定主题创作的一个或一组自发的变奏。通过即兴创作，巴赫可以插上翅膀，翱翔在内心世界广袤无垠的天空中。

虽然巴赫在有生之年看到了德国开始承认音乐的地位，但很少有人相信音乐可以表达创作者的内心情感。巴赫的音乐常常被贴上“理智的”标签，可实际上它也有情感的一面。巴赫伟大的康塔塔和D小调赋格可以把听众带入一种几乎无可名状的感受的漩涡之中。耳朵可以觉察出许多相互衬托的旋律，而内心之眼可以把耳朵听到的声音转换成光和线条构成的图案，它们相互交错，彼此吞没，不断幻化成我们从未见过、也未曾想象过的形状。巴赫在自己的内心里一定听到过这些声音，他也一定体验过那种感动。听任这种音乐的摆布，我们听众就会发现自己淹没在了各种思想和情感之中，成为陌生的内心景致的探访者。

托卡塔（toccata）是一种自由式的音乐形式，旨在让巴赫时代的演奏者展示其卓越的技巧。它常常像D小调赋格一样，后面会接着一个更严格地遵循既定音乐法则的赋格。在一首托卡塔中，作曲家或演奏者可以在那些已经呈现的主题上做即兴发挥，把它们带到不同的方向上。这种做法在爵士乐中也有鲜明的对应。爵士乐演奏者常会对巴赫表达他们深切的感激之情，这并非偶然；他们特别受惠于巴赫即兴发挥的天才，并常在他

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

们的演出节目中表演对巴赫的变奏。赋格使听众可以同时听到演奏或演唱的不同旋律；它是一种快速前进的形式，而对位法则可以使它沉稳下来。就是说，同时听到的旋律必须相互补充，而不能彼此冲突。

我们只要听一听管风琴演奏的D小调，就会吃惊地发现人的一双手竟可以驾驭那么难的一件作品。赋格背后的理念是去表明对于一般人而言的不可能做到的事，而演奏者事实上却可以游刃有余。它使作曲家和演奏者可以展现其卓越的技巧。与此同时，其形式的复杂性不仅需要作曲家或演奏者拥有需要经年累月的磨炼才可获得的高超技巧，而且他们还要有强大的准则作指导。结果，作曲家通常听起来好像是在自由地驰骋着自己的想象力，但实际上这种音乐却要恪守严格的规则。我们时代的重要爵士乐作曲家和表演者往往都是训练有素的音乐家，他们奔放的即兴发挥像巴赫的赋格一样，都要恪守明确的规则。

巴赫的音乐在声音上对应着整个巴洛克时期的那种丰富性。音乐，而不是美术或建筑，可能是对巴洛克品位最理想的表达形式，因为它的线形（连续的）形式使我们可以一点一点地、一个音符一个音符地体验它的复杂性，而不会像许多巴洛克建筑内景那样，让那种复杂性淹没整个景象。

贝多芬交响曲

有时，人文学的历史有好多年，乃至数十年都会按部就班地向前发展，期间不会出现可以超越庸常的艺术家；有时，天才会在几年间接二连三地涌现。譬如，15世纪晚期的意大利出现了三个被公认为也许是世界上最伟大的艺术家，他们均生活在同一时代：达·芬奇、米开朗基罗和拉斐尔。让德国同样引以为荣的是自己在18世纪晚期为世界贡献了莫扎特和贝多芬。当时巴赫的仰慕者可能以为德国再也不会出现像他那样有音乐才气的作曲家了，可在巴赫去世之后的第六年，莫扎特（1756—1791，将在第八章中作讨论）诞生了。倘若那寥寥几个承认莫扎特天赋的人认为这个世界再也不会出现像他那样的人，那么就在巴赫去世之后的第20个年头，贝多芬（1770—1827）出现了。



路德维希·范·贝多芬拓展了包括交响曲在内的许多音乐形式的界限。

在以巴赫为典范的巴洛克音乐传统中，作曲家在有限的音乐形式中通过音乐探索着自己的道路。巴赫的伟大之处在于他使那些形式适应了自己杰出的音乐才智和想象力。莫扎特在其远更短暂的一生之中创作

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的杰作使他可以轻易与巴赫竞相媲美。他的创作不仅包括歌剧，而且还有交响曲、展现乐器之间无限组合的室内乐、几首大型弥撒曲、一份长长的歌曲曲目，以及小提琴和钢琴协奏曲。莫扎特拓展了交响乐的表现力，这为贝多芬的音乐创作奠定了基础，后者更是把交响乐带到了全新的高度。然而，为了从情感上释放自己饱尝了不幸的一生，贝多芬还必须创作出全新的，或者说表现幅度得到极大拓展的音乐形式。贝多芬再一次发明了西方音乐，这也许不失为一种准确的表述。

巴赫主要是一位教堂作曲家和演奏者，而贝多芬的创作对象包括教堂、音乐厅、小型沙龙、私人演出以及皇家室内乐团，并且更为重要的是，他为自己创作。当在其音乐生涯的顶峰他完全失聪之后，贝多芬转向自己的内心世界。从他那复杂而又痛苦的灵魂中涌流而来的是人们从未听到过的声音。即使在今天，在贝多芬去世150多年之后，在成千上万的音乐家都演奏、阐释过他写出来的每一个音符之后，在数以百万计的听众都听过他的每一个音符之后，新的听众和新的演奏者在他的音乐中依旧可以发现他那巨大的人格中某些未经发掘的东西，他们还可以发现到在自己的内心世界里，仍然还有一些未经探索的区域。

贝多芬是在海顿和莫扎特于其前所确立的新音乐传统之上进行建设的。这种传统结合了各种世俗、宗教和民族主义取向。它宣告北部音乐可以与意大利音乐完全平等。特别值得一提的是，这种传统不仅创造了交响曲，而且随后很快又拓展了它的幅度。交响曲之于德国，正如歌剧之于意大利。

交响曲的发展不能仅从数量上衡量：海顿写了104部交响曲，莫扎特41部，贝多芬“只有”9部（后来，勃拉姆斯让贝多芬雄伟的交响曲创作给吓住了，他花了20年的时间写出了自己的第一部交响曲，一共给世界“只”留下4部）。

莫扎特突破了交响曲这一形式的界限，把它带到了未知的领地。1804年，在贝多芬使用莫扎特的传统给世界贡献出两部交响曲之后，他写出了第三部交响曲或称降E大调交响曲，名之为《英雄》。该作品的首演表明音乐界还没有为它完全做好准备。毕竟，交响曲原本只是音乐会上的一种消遣，通常长度为15分钟，最多不过20分钟。它由四个乐章组成：第一乐章中速，第二乐章缓慢而抒情，第三乐章快速而轻松，第四乐章是振奋人心的高潮。四个乐章仅只通过创作者的风格特点而联系在一起，但整体而言，它们不必表达任何连贯的看法。

《英雄》比莫扎特的任何一部交响曲都长，它在规划上如此宏阔，在表演技巧上如此复杂，在体验上如此不可抗拒，因此要是公正的话，它本应该马上让人联想到米开朗基罗的《大卫》、西斯廷教堂天顶壁画，或莎士比亚的伟大悲剧。可遗憾的是，很多首演观众都不能适应它的宏大规模及其大胆的革新，特别是它对于七和弦的大量使用，这在当时还被视为一项音乐禁忌，极其刺耳，不适合文明人的耳朵。

一天傍晚，在听了一支贝多芬的交响曲之后，我随即生病发烧。病愈之后，我就成了一个音乐家。

——理查德·瓦格纳

在音乐史家看来，《英雄》交响曲最让人惊异之处在于这部作品的规模并非大而无当。一位批评家总结到：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

我们都习惯了《英雄》的规模，但是这部作品的常新之处却在于一种音乐实质，它要求在贝多芬所组织起来的巨大浩瀚的时间里的每一秒都要囊括这种实质。就其规模而言，它是充分有效的，正如任何一首4分钟的巴赫赋格一样，它是简约结构的出色范例。[1]

在《英雄》中，不仅其四个乐章有机统一，而且每个后续乐章听起来都像是对前一个乐章的完美补充。显然，贝多芬的创作不是先完成一个乐章，然后好像它根本不存在一样，再接着创作下一个乐章。

第一乐章的规模盛大宏阔，有史诗般的风格和高贵的主题，其配器规模之大，只有贝多芬自己的第五交响曲可以与之媲美。据传说，贝多芬像许多艺术家——譬如雅克·路易·大卫（1748—1825）一样，深受拿破仑作为欧洲解放者这一英雄形象所激励。他在开始的乐章里创作的音乐呼应着他的情感，随后他把整部作品题献给了他视为自由世界救世主的拿破仑。正如我们在前文所及，贝多芬在听到他的英雄要求加冕为王的消息之后，他取消了题献。对于很多人来说，纵使拿破仑不能体现庶民运动，但《英雄》的确是这一运动的体现。在本世纪晚期，德国民族主义者认为《英雄》体现了开始在国际间崭露头角的德国帝国的精神，它带来了一种被宣称是致力于人类自由之理想的全新世界观。

像米开朗基罗的作品一样，贝多芬的许多音乐都回荡着激愤的鸣响。作为一个音乐叛逆者，公然反抗所有传统，深为最后致使他完全失聪的疾病所折磨，受到许多人的误解和批评，因此他欣然支持革命运动——诸如为美国，一度也曾为法国带来民主的革命运动。

人们很想在第二乐章中听出贝多芬对拿破仑的深刻幻灭感。其中确实饱有深刻的悲哀，正像该乐章的速度标记所指明的：葬礼进行曲。这是所有慢速乐章中最慢的一个乐章，它像一首令人心碎神伤的挽歌，我们已经在沉默作为音乐元素的那一小节里提到了这点。拿破仑是否是带来这悲哀的直接原因，或者是否是贝多芬在竭尽了丰沛的高贵情感之后，发觉自己开始了对深刻悲哀的探索，这些我们都不得而知，但是，《英雄》的前两个乐章却强烈地让人联想到一种普遍的体验：从英雄主义、理想主义的青年走向可悲的成熟之旅。

对比而言，第三乐章几乎令人震惊，它的疾驶的速度和明晰的号角，一切听起来更像是一场捕猎聚会。风马牛不相及？当然不。葬礼进行曲的每一个音符都表明情感上的“撕扯”已经到了尽头，生活必须进行下去。抑郁的灵魂必须从绝望中站起。

终曲以一个舞蹈般的优雅旋律开始，让人联想到礼仪之邦：可以说是对文明的回归。这个旋律经由复杂的发展重新回到作品开始时那股英雄的氛围之中。我们经历了浪漫主义的幻想走进悲剧的深处；然后，挣扎着向上攀升，我们重又变得更加成熟、审慎，带着一种从容的肯定。《英雄》的创作者捕捉到了人类灵魂的全部幅度。然而，它并不

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



拿破仑作为解放者这一英雄形象最初激励着贝多芬，不过据说他的幻想后来破灭了。
雅克·路易·大卫，《拿破仑穿越圣伯纳隘道》，1801

是贝多芬对天堂的最后一瞥。

贝多芬第九交响曲，也即最后一部交响曲作于1818年前后，当时他已经完全失聪。第九交响曲的长度可能是一首莫扎特后期交响曲长度的四倍，它甚至比《英雄》还长两倍。第九交响曲不再是一个应付冷峻现实生活的年轻人的灵魂之旅；相反，它是一个极富才智的人经历了多年的体力和创作上的痛苦之后作出的最后声明，它是一个努力发现并捕捉这一切的人所作出的最后声明，这正如两个世纪以前的米开朗基罗用大理石去追求至善至美，一个世纪以后的爱因斯坦寻找那个可以统一宇宙所有力量的终极等式一样。

在第九交响曲的前三个乐章中，贝多芬接连展现出一首首令人难忘的旋律、复杂的节奏、繁复的和声，以及大胆的不谐和音。他似乎正在努力探索如何使音乐对应人们体验到的每一种情感。到了第四乐章，贝多芬似乎断定管弦乐队本身不足以表达他在那

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

个沉默世界的幽深处所听到的声音，他需要人声的加入。

贝多芬之前的作曲家曾创作过大型的合唱作品，举三个杰出范例：巴赫的《马太受难曲》、海顿的《创世纪》，还有莫扎特的《安魂曲》是三部最重要的代表作品。可是，贝多芬却把人声推到了不论过去还是现在很多人都认为是不可思议的高度。关于贝九的最后一个乐章，现在仍然存在很大争议。一些批评家认为这个乐章带领我们在凡尘的一生中尽可能地切近天堂的入口。一些批评家把它称作是音乐中的一份尴尬，完全无法唱出来。一名女高音在试唱之后激烈地宣称贝多芬根本不尊重女声。另一些人则说在失聪的情况下，贝多芬听到了超越了音乐界限的非凡之音，因此，已知的乐器乃至人声都无法对那些声音加以表现。也许，这些看法把这件作品过分浪漫化了；不过，情况也许未必如此。人们永远也不会知道贝多芬在当时听到的是什么。

第四乐章的主题，也即贝多芬为席勒的《欢乐颂》所谱写的乐曲已经博得了国际颂歌的美名。到目前为止，大多数人认为这支曲子超越了其自身的"不可唱性"(unsingability)，超越了它对自己或许要遵循的音乐品位的反抗。人们去问一个人是否"喜欢它"这样的问题似乎无关痛痒。人们只能在它的崇高中感受着自我的卑微。倾听贝多芬第九交响曲就是去了解人类创造力的真正含义。

当这件作品在当时的欧洲音乐之都维也纳举行首演时，所有维也纳的音乐名流都到场了。至此，他们已经完全相信贝多芬的天才，他们急于发现这个伟人从他无法听到真实声音的内心世界可能给人们带来什么样的新声音。贝多芬是副指挥。

> 最动听的歌讲述的是最悲哀的心灵。
> ——帕西·柏西·雪莱

这次事件的见证者留下了许多关于此次演出的轶事——特别是这个艺术大师如何一直充满激情地指挥着自己的作品，他听到的无疑是他自己的交响乐队——因为当"另一个"乐队的演奏结束，热烈的掌声开始响起时，贝多芬还没有放下他的指挥棒。当他终于明白过来之后，他开始走下舞台。也许，他感到自己的音乐并没有使他和听众息息相通。另外那个指挥追上他，让他及时转身看到巨大的观众都站起来，叫着喊着"太好了！"贝多芬只是点点头。没人会知道他听到的是什么，正如他也不会知道他们听到了什么一样。虽然如此，这是人文学史上不朽的一刻。在那个艺术精神得以生存的不同寻常的空间里，这一时刻乃是一场罕见的灵魂聚会。

艺术歌曲

至此，我们讨论了音乐起源的可能性、音乐的基本元素、两种重要的音乐形式，以及藉由这两种形式，取得了卓越成就的作曲家。不过，对很多人来说，日常音乐体验来自于听歌曲，它是更为短小的音乐作品，有很容易记住的歌词和旋律。事实上，歌曲可能是我们最早的音乐体验。童谣以及像字母歌等孩提时代的歌曲可以教育我们，这正如摇篮曲可以抚慰我们，一些无意义的歌可以让我们宣泄我们不能总是理解或不能总是用语言描述的情感一样。某种歌曲——即便那只是孩子自发的哼唱——在任何时候

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

和任何地方，对于成长来说都不可或缺。正如诗歌和其他艺术，歌曲的演变使它具有了益发复杂的风格。最终，它发展到这一水平，即作曲家的选择开始受到音乐规则的严格限制。

艺术歌曲的诞生可能要追溯至古典时期，当时像《伊利昂纪》（第四章中讨论到了这部作品）这样的史诗都是靠游吟诗人演唱出来的，因为这有助于记忆。中世纪早期，作为礼拜仪式的一个常规组成部分，修士要用歌声唱出他们的祈祷。然而，至中世纪晚期，富有的贵族要求把歌曲当成宫廷娱乐的一部分，其主题几乎总是关于爱情。截止到我们在这里谈到的伟大作曲家所生活的时代，歌曲已成为一种公认的艺术形式，音乐会的节目单上要有歌曲，而且是由训练有素的职业人士来表演的。这些作曲家的作品渐渐通称为艺术歌曲，以异于通俗歌曲，它们当初并不是当做音乐会作品来创作的。

除了创作无数的其他作品之外，莫扎特和贝多芬还写歌曲。他们大部分是为当时的诗歌谱曲。凭其惊人的天赋，他们创作这些短小形式的作品速度之快，足以满足知名歌手日益增长的增加表演曲目的需要。写歌曲同样还可以赚钱。

莫扎特的音乐使我们得以活下来。
——约翰·厄普代克

弗兰茨·舒伯特（1797—1928）是一名创作艺术歌曲的天才。在其不幸而短暂的一生中，舒伯特共创作了600余首歌曲！他辛勤地为歌手和伴奏者创作，他的乐曲准确地配合着诗句和诗作的氛围。《鳟鱼》是一首出色的舒伯特人门歌曲，其旋律活泼，伴奏则如“鱼儿般”荡漾；还有《死神与少女》，其旋律如挽歌，但伴奏却出奇的宁静。后者阐明了作者对死亡，特别是对夭亡主题的迷恋。标题中的少女遇到了向她走来的死神，他骨瘦如柴，长相凶恶。少女恳请他走过去，不要碰到她。却不想死神对她非常友好，保证说她会躺在他的臂弯里轻柔地睡去。

在舒伯特创作的最有名的作品中，有一首是他为《圣母颂》谱的曲。据传说，长期贫困的舒伯特匆匆在一张餐巾纸——又有说在桌布——上写下这支曲子，然后以相当于15美分的价钱把它卖了出去。不论真假，这故事确实证实了我们对舒伯特的了解：即，他生前不是很成功，尽管他与凡·高不同，他至少还有一小圈朋友赏识他的天才。

民　歌

民歌不同于很多在人文学领域中已经拥有明确的传统的艺术形式，它几乎没有什么美学原则可以遵循。有一些民歌起源于数世纪以前，或许它是偏僻隔绝地区传布消息的一种途径，又或许是几乎没有什么东西可作消遣的人的即兴创作。民歌不需要专门的音乐伴奏或是经过专门训练的嗓子。它们可能代代相传，每一次演唱的时候，都会有很大变化。这正是为什么同一首歌会有那么多不同版本的原因。专门喜欢听音乐会的人常常认为民歌在发源上的偶然性及技巧上的粗糙使人们很难来认真对待它，但是，民歌实际上确实满足了艺术的一个重要条件：它们经久不衰。

近来，民间音乐往往达到了艺术歌曲的地位，特别是琼·巴埃兹、朱迪·克林斯、

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

尼娜·莫斯科利、鲍勃·迪伦和威利·尼尔森演唱的歌曲。然而，它仍可以是一门参与性艺术，一种与其说是个体，毋如说是集体确立身份的外在手段。在某些地方，让一个小提琴手先拉出《稻草里的火鸡》最开始的几个音符，人们几乎马上就会开始拍手或起舞。在20世纪60年代民权运动期间——在有些地方，直至现在——《我们终将获胜》立刻可以让素昧平生的人团结在一起。的确，在人文学中应该有民歌的一席之地，因为没有别的东西可以像它一样把不同的群体团聚在一起。

人们在集会或体育赛事上自发演唱的歌曲绝不是民间音乐，但它们具有类似的功能：提高团体的凝聚力。举个例子，在20世纪80年代，一支广泛流行的名为"皇后"的摇滚乐队发行了一张CD，里面有一首歌名叫《我们将震撼你》。现在在全美，特别是在大学橄榄球赛季的时候，体育迷们还会唱这首歌。

民间音乐的历史包括纪念歌（commemorative song），它产生于人们无法用书写的方式记录重大事件的时代。例如，在中世纪，民谣歌手会随时告知人们在战争和冲突中出现的英勇行为。海事传统里有许多歌曲纪念在海上发生的事件，比如海盗船长犯下的暴行，或是一艘孤独地葬身于海底的轮船。

我们永远也不会知道纪念歌曲的叙述者是谁。一个典型的开场白是："我的名字平淡无奇 / 所以我就不用告诉你。"一首这样的歌最终会以这种谦卑的方式结束："现在该结束了 / 我的故事已讲得太久。"群体永远比个体更重要。

行动是绝望的解毒剂。
——琼·巴埃兹

劳动歌的流传极为久远，因为劳动一直是大多数人的生活核心。在某些情况下，劳动歌会反映巨大的苦难以及劳资之间的紧张关系。然而，这种民歌往往活泼欢快，就好像人们要借助歌曲忘掉身体上的疲惫不堪和微薄的工钱：

> 我在铁路公司上班
> 整整一天都不得闲；
> 我在铁路公司上班
> 就是为了打发时间。

19世纪的民谣《约翰·亨利》反映的是工人同机器之间的冲突。当时，蒸气钻将要取代手动的铁锤。约翰·亨利成了一个民间英雄，一个一度比机器还强健精明的超人原型。可是，就在他用锤子和钢制的长矛使劲儿地把蒸气钻打进山里的时候，他那颗伟大的心脏终于累垮了：

> 他用尽力气锤打
> 他那可怜的心脏终于迸裂
> 他把锤子放下来，死了
> 主啊，主啊！
> 他把锤子放下来，死了。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

过去，劳资纠纷往往会导致暴力冲突，而这当然不会通过双方代表在联邦仲裁人员在场的情况下，坐在谈判桌上协商得到解决。工人往往没有什么力量可以反抗公司，一些人为了工人的权益而献出了自己的生命，缅怀这些人的歌曲无疑会激励人们的士气，如果没有这些捐躯者，人们可能会甘心接受失败。

分节歌（Accumulationsong）会刻意拖长成一节一节的形式，每一节的后面通常会有一个叠歌。例如，《十二天圣诞节》和《麦当劳大叔》就是从一个细节（一个礼物，一个动物）开始的，然后会一点点再添进更多的细节。分节歌可以长久地保持集体的凝聚力，延长聚会的高昂情绪，还可以阻挡孤独的迫近。

浪子歌（scoundrel song）歌颂酒神人格——我们隐秘的自我永远的挚爱——那种不守法律、不负责任，但却迷人的无耻之徒；你不能相信他，也不能跟他谈婚论嫁，不能对他委以重任，但他却总能让你开心。爱尔兰最喜欢的一首浪子歌《野性的浪子》赞美的就是狂欢作乐、酗酒赌博、不务正业的生活。叙述者骄傲地唱道："如果你讨厌我，你可以别理我。"既然他这样讲，谁还会跟他去理论呢？他想：

> 饿了就吃，渴了就喝，
> 要是喝酒喝不死，
> 我还可以活到死。

无可否认，如果指望这些野性的浪子，社会将不复存在。但与此同时，却鲜有民歌会描写那些遵纪守法虔诚忠实的老百姓。

> 不管你信不信，在这世界上总有一些地方，音乐至关重要；在这世界上总有一些地方，一切艺术都关乎民族的自豪感。
>
> ——弗兰克·扎帕

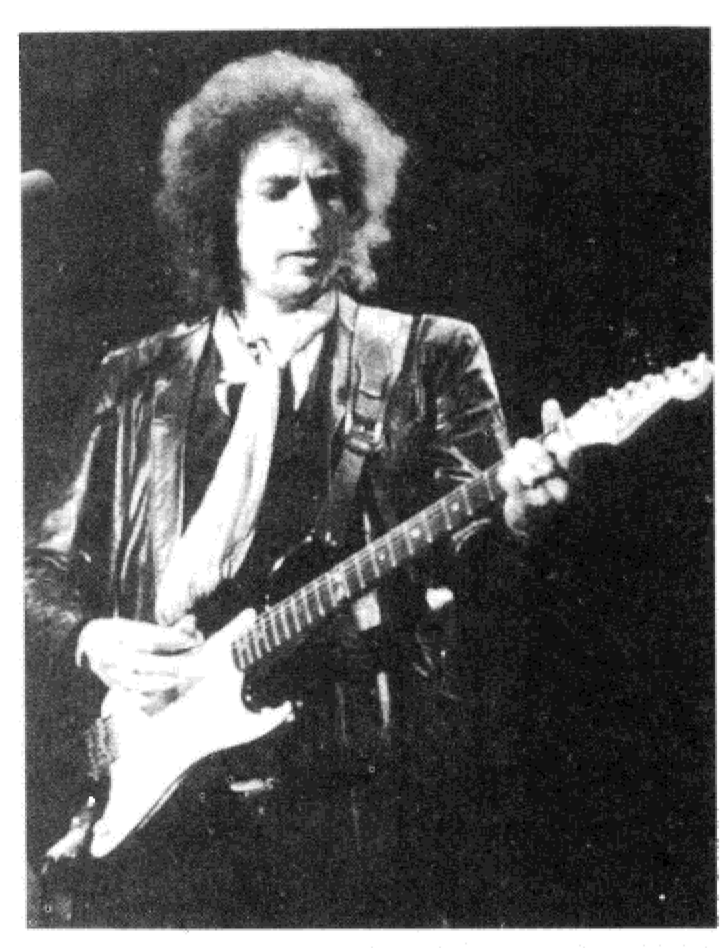
顾名思义，叙事歌（narrative song）常常会详细地讲述一个故事，这样听众就可以长时间地待在一起。在世界上的很多地方，叙事歌往往是大众娱乐的唯一来源。苏格兰民谣《柏纳芮》(*Binorie*) 讲的是一把神奇竖琴的悲伤故事，它是用一个被害少女的胸铠做成的，它会边弹边唱，揭露小姑娘如何被害的经过，然后是令人震惊的高潮："是我的姐姐杀了我。"这首歌像其他许多歌曲一样，很可能据真实事件加工而成。

乡村和西部音乐继承了民间音乐的叙事传统，并为其演出曲目加进了自己独特的故事。在20世纪60年代晚期，民谣《比利·乔》是一个深受人欢迎的"杂糅之作"，高居乡村音乐及40首流行金曲排行榜榜首。歌迷们专注地听着一个十来岁的孩子自杀的悲惨故事。这首歌的独特之处在于它只是微妙地暗示了"为什么"这件事会发生，但从未给出事实性的解释。广播谈话栏目让许多听众打来电话说明他们的看法，但作曲者却拒绝泄露其中的秘密。《比利·乔》的成功之处在于它把注意力集中在了一个日益引人关注的问题，从而激发人们通过广播或其他方式对这一问题进行卓有成效的讨论。

20世纪60年代，这是美国民众普遍异化的时代，出现了民间音乐的蓬勃复兴。年轻人常常远离家园，晚间在匆匆搭建的营地上、在成员不断变化的公社里聚到一起。通过歌唱这个共同的纽带，他们马上会——尽管是临时性地——成为朋友。琼·巴埃兹和朱迪·克林斯通过翻唱老歌，特别是那些仍会呼唤反抗精神去冲破束缚寻求自由的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

老歌，而成为大受欢迎的歌手。然而，民歌复兴的主要动力却在于团体内的紧密团结。它具有一种鲜明的精神性。在演唱会上，当朱迪·克林斯唱起那首古老的圣歌《神奇的恩典》时，万名观众马上会团结起来，手拉手加入她的演唱。



鲍勃·迪伦（生于1941年），一个把民歌变成一种艺术形式的现代游吟诗人。

新的游方民谣歌手出现了，他们申明自己反对战争、污染、政府和商业。鲍勃·迪伦（生于1941年）的《暴雨将至》和约翰·列侬（1940—1980）的《给和平一次机会》两首歌曲的创作和演唱都是对越战的抗议，倡导和平与平等。它们是已经达到了艺术水准的现代民歌。列侬在或可称为20世纪最重要的民歌《想象》中对这一梦想做了概括。虽然这首歌曲是由一个音乐大师作曲并演唱的，《想象》却具有民间传统的所有单纯和热情的诚挚。今天，人们仍会继续演唱这三首歌曲；只要世道仍有不平，人们可能会一直把它唱下去。

在2001年9·11事件发生之后，重新燃起的爱国热情使合唱这一形式得以复兴。人们在许多不同的聚会场合，从家庭聚餐、体育赛事到教会的礼拜仪式和学校集会，都自发地唱起了《上帝保佑美国》，它不仅是美国国歌，而且还被视为一首重要的民歌。所有参加过这种合唱的人都可以生动地体验到民间音乐的感染力。

阿隆·科普兰（1900—1990），一位承袭了犹太传统的美国作曲家，那么陶醉于美国的民间音乐，特别是昔日西部的纪念歌曲，所以他的音乐已经成为美国的声音标志。《小伙子比利》，科普兰的许多芭蕾舞配乐之一，在一个激动人心的主旋律和变奏中使用了那首（一个牛仔唱给马儿的）民歌《再见，老伙计》。《牧区竞技》将星期六夜晚谷仓舞的主旋律和节奏交织到一起。《墨西哥沙龙》是一个管弦乐组曲，在科普兰独特的不谐和音的背景下，以传统的墨西哥民间素材和活泼的拉丁节奏编织而成。也许，科普兰最著名的配乐还要属他为芭蕾舞《阿巴拉契亚之春》谱写的乐曲，他在其中使用了许多民间旋律，最鲜明的是震颤派教徒的圣歌《淳朴的礼物》。这支芭蕾舞本身也歌颂了传统悠久的仪式，比如全体人一起举起一个谷仓。

民间旋律，像融汇到这支芭蕾舞里的那些民间旋律，通常来自于其他文化。譬如，阿巴拉契亚音乐就深深植根于英国民间传统以及爱尔兰和苏格兰盖尔人的民间音乐。呼啦舞是一种以色列民间舞，它像意大利塔兰泰拉舞一样驰名世界。波尔卡舞曲最初起源于波兰民间旋律。20世纪90年代早期的通俗电视连续剧《北方揭秘》的背景就设在了一个阿拉斯加小镇。在那里，美国人和爱斯基摩人都了解当地音乐并会随之起舞。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

通过关注其他国家的民间文化及其提供的丰富的音乐体验，我们可以从中得到很多收益。

灵 歌

美国黑人需要拥有自己的历史感，他们需要找到在宇宙中的一个公正的位置，灵歌即源于这种需要。早在17世纪，他们就被带离——被盗离——自己的家园，没有未来，只有奴役、痛苦和死亡，他们在自己与上帝的关系中，在人人都会得自由的天国所给予的最终回报之中寻求慰藉：

深深的河哟，
我的家在约旦河的彼岸，
深深的河哟，
我要穿越它走在家乡的野地上。

20世纪60年代的人拥有强烈的社会意识，他们认识到这种尘世的苦难不独属于过去，并且，令人可悲的是，这些灵歌背后潜在的需要至今依然存在。

在灵歌中，特别强调上帝对每个人所给予的私人关怀，不论他在其他人的眼中有多么渺小。譬如：

我要歌唱哟，因为我感到快乐，
我要歌唱哟，因为我得到了自由，
小麻雀都会幸得他慈爱的眼神，
我知道他在将我看顾。

布鲁斯是绝望之歌，
而福音歌是希望之歌。
——玛哈莉亚·杰克逊

倘若其他一切音乐都不必表现或诉诸人的情感，那么灵歌也仍然是一种可以释放情感的音乐。我们无法想象，如果没有灵歌这种深沉的，表达尘世哀苦和宗教希冀的音乐，生活对于奴隶们而言，将会是什么样。其单纯的主题，一种可以持续地为信靠的人带来慰藉的主题的力量，只能让我们感到敬畏。

拉格泰姆

拉格泰姆（ragtime）可以上溯至19世纪末20世纪初。那一时期，洛克菲勒、范德比尔特、古尔兹、埃斯特正在聚敛传奇般的巨大财富；美国有钱的贵族们及其相识，还有所有那些模仿其维多利亚举止的人都会用沙龙乐队演奏优雅的圆舞曲来招待宾朋。其目的是在大西洋彼岸确立欧洲人的风雅。

一些没有多少特权的人开始热切地利用这一自由向上爬。他们希望获得富豪之家

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

已经享受到的社会认可，他们希望向所有人表明他们有能力创造自己的风雅。拉格泰姆诞生于美国黑人社群及其音乐传统，并为欧洲风格的影响所改变。那些勉强接受在沙龙和妓院里工作的美国黑人音乐家，希望自己不只可以表演为白人观众所认同的游方艺人节目，他们还想做更多的事。拉格泰姆应运而生。这一新的音乐类型的公认大师是司各特·乔普林（1868—1917），他的生涯开始于幕后和下等酒吧，但 1899 年《枫叶曲》的出版使他在全国一举成名。

乔普林经常听美国黑人小型爵士乐团在内河船上弹奏最早的拉格泰姆曲调。它们可能是古老的种植园歌、游方艺人步态舞和班卓琴旋律的变奏，它们的演奏速度轻快活泼。白人观众期望美国黑人音乐应该兴高采烈。拉格泰姆这一名称是硬造的，用以确认这一新的音乐类型的鲜明特征：切分音。当一首作品的旋律没有附和伴奏节奏的重音拍，而与其形成对比时，就出现了**切分音**（syncopation）。切分音作品通常很难演奏，因为左手和右手不同步（要想了解切分音，最好的例子是听一听乔治·格什温的《迷人的节奏》）。

乔普林后来虽然会对这种新声音感到着迷，但他却希望把它变成一种为人合法认可的音乐类型，这种类型不仅可以与美国黑人联系在一起，而且还能与“进口货”相媲美。这个目标的实现意味着他首先要模仿，或至少要接近欧洲的节奏。乔普林减慢了它的速度，以使其听起来更为富丽堂皇。在其“雷格”活页乐谱上，乔普林会标明：“不要把这个作品弹得很快。把拉格泰姆弹得很快永远都是错误的。”

圆舞曲的演奏是四三拍，其速度一直保持不变。而几乎只用钢琴演奏的拉格泰姆都是四二拍，其速度也一直不变。对乔普林音乐的主要影响除了内河船歌之外，还有流行的欧洲进行曲、圆舞曲，以及四对方舞曲，一种非常高贵的法国方阵舞。

《枫叶曲》及乔普林随后创作的其他流行乐曲受到的巨大欢迎使美国黑人音乐家在美国，特别是在新奥尔良——可以开明接受这种新音乐的大本营——开始受到人们的关注。杰里·罗尔·莫顿（1885—1941）把乔普林介绍到新奥尔良，并让他以更快的速度演奏，这一革新将会被吸收到另外一种美国音乐类型——爵士乐中。

爵士乐

> 爵士乐是三百年前带着镣铐来到美国的。
> ——保罗·惠特曼

爵士乐的音乐根基扎在非洲，由奴隶带人美国，这种音乐的标志特征是所谓的“呼唤和回应”模式。参与者会演唱或演奏一种特别的曲调组合，然后再用变奏做出回应。爵士乐的最初目的与民歌相似：群体的团结。

19 世纪后期，美国黑人音乐家来到新奥尔良学习欧洲音乐类型和节奏模式。他们从一种名为“田野放歌”的音乐形式中，从奴隶在划船时演唱的有节奏的歌曲中，从已经成为美国黑人宗教生活的一个深刻组成部分的灵歌中，获取了有关其自身传统的声音的知识，并把这些知识也带到了新奥尔良。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

非洲音乐的典型音阶是5音，而不是欧洲的7音音阶。新奥尔良音乐家试图结合二者而不牺牲非洲音阶。于是，他们在非洲的5音音阶里加上了半音，称为"布鲁斯音"。从拉格泰姆中，他们借用了切分音。所有这些因素的综合使爵士乐的演化成为可能。

随着20世纪的流逝，爵士乐吸引了一批音乐天才，他们有的自学成才，有的接受过古典训练。他们在当时——并且一直以来——拥有的共同特征是：他们知道如何在节制和激扬释放的需要之间保持一种平衡。呼唤和回应这一模式要求"回应者"改变原来的主题，它充分契合了人们数世纪以来对于自由的渴望。在爵士乐变得愈加复杂之时，即兴演奏（improvisation）一直都是它的一个重要特征。

不管他们接受过什么训练，爵士乐乐器演奏者和作曲者都非常仰慕巴赫，因为正是他或多或少地发明了即兴演奏，一种从既定主题中游离出来的艺术。典型的爵士乐作品都会遵守一种训练有素的模式。乐队或由乐队伴奏的独奏者开始会完整弹一遍主题——有时是一首众所周知的歌，有时是为乐队创作的原创作品。随后，各个乐器会依次弹出对主题的变奏。

最早的爵士乐作品会故意起一些奇怪的名字——比如《乘坐A班列车》、《一点起跳》，以及《舞在萨沃伊》——以刻意使自己摆脱与当时的问题或事件的联系。爵士乐通常会塑造和刻画"让人心向往之的场面"：那些老于世故的人们在深夜的相聚，他们想让自己沉浸在音乐里，逃避——哪怕是短暂地——自己的问题，正如表演者试图沉浸到音乐中一样。

> 音乐是你自己的体验、你的思想、你的智慧。倘若你不喜欢它，它就不会从你的号角中吹出来。
>
> ——查理·帕克

踏着杰里·罗尔·莫顿的足迹，像查理·帕克（1920—1955）和路易斯·阿姆斯特朗（1900—1971）这样的伟大爵士乐独奏家以长时间的变奏而闻名；回到主题之前，他们的即兴演奏可长达10分钟或15分钟之久。爵士乐即兴演奏背后的一个动力是去探索其乐器的潜力，并把它带到人迹罕至的地方。比克斯·贝德贝克是一个非凡的短号演奏家。28岁时，他的生命悲剧性地中断了。据说，贝德贝克在自己短暂的一生中执迷于发现完美的、超越其短号的常规音域的声音。

把爵士乐视为一种严肃而重要的艺术形式的音乐史赋予了爱德华·肯尼迪·艾灵顿——人们通常称其为丢克（1899—1974）——以卓越的地位，他曾为弥合音乐厅和亲密的爵士乐俱乐部之间的距离做出了巨大贡献。作为乐队领队的艾灵顿使曼哈顿的社会名流在20世纪20年代后期蜂拥到哈莱姆的棉花俱乐部。艾灵顿试图拓展爵士乐的幅度，其途径是持续地试验

> 他所谓的"丛林效应"。当小号、长号、弯曲的单簧管和怪诞的打击乐器发出的"咆哮之声"被灌录下来之后，其配器的独创性马上就吸引了全世界的音乐批评家和唱片买者……作为一个爵士乐编曲，艾灵顿的杰出天赋在于他可以在配器和即兴演奏之间找到平衡。[2]

艾灵顿还把爵士乐带到了卡内基音乐厅，让它在这个以演奏音乐界伟大名流的作

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

品而自豪的古典场所里演奏、获得评价。他为此写出了精致而复杂的配器作品，这是此前的人从未做到的。他确实为独奏表演留出了空间(否则，它就不是爵士乐了)；不过，他自己的作品——《芳心之歌》、《丝缎娃娃》、《老于世故的女人》——都表现出了颇具古典意识的训练和音乐技巧。

另一个在爵士乐早年发展过程中把它带到卡内基音乐厅的重要美国作曲家是乔治·格什温(1898—1937)。他是以《叮砰巷》歌词曲作者的身份开始自己音乐生涯的，后为20世纪20年代的百老汇歌舞剧和歌剧《波吉与贝丝》配乐。然而，接受过古典音乐训练，本可以成为世界级音乐会钢琴家的格什温却渴望做出更伟大的事情。


乔治·格什温，其《蓝色狂想曲》使爵士乐在国际音乐舞台上一举成名。

1924年，格什温找到了自己的机会。保罗·惠特曼，一名同样渴望得到人们"认真"承认的乐队指挥委托格什温创作了一部音乐会爵士乐作品。于是，《蓝色狂想曲》问世，它把钢琴和交响乐队作品浪漫的声音质感同爵士乐的脉动、不谐和音、切分音节奏结合在一起。格什温使一种美国音乐形式在世界音乐舞台上一举成名。《蓝色狂想曲》一夜成名，卖掉数百万张唱片。它现在仍是几乎所有重要的交响乐队固定的演出曲目。

自20世纪80年代早期开始，小号手怀顿·马萨利斯(生于1961年)已成为一名杰出的表演者和曲作者，他可以在爵士乐和交响乐之间灵活转换。马萨利斯曾在朱利亚音乐学院接受古典音乐训练，以优秀小号手而驰名。还不到17岁时，马萨利斯就与爵士信史乐队开始合作。后者是一支享有盛望的乐队，帮助马萨利斯发展出了自己的技巧。自毕业后，马萨利斯已经发行过40张CD，获得过9项葛莱美大奖。1983年，他成为史无前例的同时在交响乐组和爵士乐组获奖的第一位艺术家。1997年，他成为获普利策音乐奖的第一位爵士乐作曲家。其获奖作品是《旷野之血》，它是马萨利斯受林肯中心爵士乐团的委托而创作的，该乐团作为全世界最优秀爵士音乐家的重要聚集团体而在国际间颇负盛名。马萨利斯目前担任其艺术指挥。

布鲁斯

布鲁斯在美国和欧洲伴随爵士乐的兴起而兴起。在20世纪20年代，巴黎由于聚集在当地的美国作家和艺术家之故，非常喜欢这种进口的声音。"布鲁斯"这一术语也许来源于大量使用非裔美国音阶中的半音，即所谓布鲁斯音的音乐所表现出的沉郁气

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



怀顿·马萨利斯拉近了爵士乐和交响乐世界之间的距离。他是第一位赢得普利策音乐奖的爵士乐作曲家。

氛。这种音乐类型广泛地渗透到我们的词汇中，因而“布鲁”[①]似乎总意味着“哀伤”。许多爵士乐的曲调活泼生动，振奋人心，但在爵士乐的表演曲目中也包括布鲁斯的演出。

布鲁斯同拉格泰姆和爵士乐一样，源出于奴隶在田野上筋疲力尽地劳作一天之后唱的歌曲。尽管他们有时常常希望自己能有个欢快的心情，正像他们常常必须找到一个突破口疏解抑郁一样。由于这一形式被裹挟到爵士乐娱乐产业中，老练的作曲家和歌手便把这些老歌变成了对于萦绕于心际的悲伤的表达，它们马上在背景各异的听众中间找到了自己的听众。这还要得益于它那感伤的音符。

布鲁斯音乐的主题几乎总在意料之中：激情燃烧过后的空虚感。布鲁斯歌曲可从男女两种角度来写。男人会歌唱女人的不忠，而女人也会以牙还牙。所有布鲁斯歌曲中最出名的作品可能是汉迪(1873—1958)的《圣路易斯布鲁斯》，他还创作过《比尔大街布鲁斯》。倘若说爵士乐与新奥尔良联系密切，那么，布鲁斯的总部就在田纳西州的孟菲斯。许多杰出的布鲁斯俱乐部正是坐落在比尔大街上，吸引着世界各地的游客来此参观。

---

① 此处，译者将英文“blue”作音译，以突出布鲁斯和“blue”之间的关联。按作者的理解，“blue”一词衍生出的“沉郁、悲伤”之意乃是布鲁斯音乐的影响所致。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

很多在音乐史上提高了布鲁斯地位的独唱家都有不幸的一生，这或是因为恋人的冷漠，或是因为社会的歧视，又或是因为吸毒——令人遗憾的是，有些人这三种不幸都碰上了。贝茜·史密斯（1894—1937）是其中十分突出的一位。很多人都认为她奠定了为无数人所模仿的布鲁斯风格。她使很多歌词成为不朽之作，其中包括“要是没有坏运气，我就根本没有运气”。在43岁丧生于那次不幸的车祸之前，史密斯已经颇有名气。



伟大的布鲁斯歌手贝茜·史密斯，其感人至深的歌曲都是关于激情燃烧过后的余波。

流行歌曲

可称为“流行”歌曲的是一首广为人知，也广为人传唱的歌曲，它往往是为像瑞奇·马丁或布兰妮·斯皮尔斯这样的歌手量身定制的。如果它可以一直为人们唱下去，那么它便成为一首经典金曲，并会在人文学中获得自己的一席之地。我们早时讨论到的乡村一西部歌曲不仅常被归类为成功的乡村歌曲，而且还是成功的流行歌曲。

从20世纪30年代一直到50年代早期，“大乐队”风行一时。那时的每个乐团至少有一个名牌主唱，他需要不断推出新的歌曲，以便满足如饥似渴地想买到录音唱片或活页乐谱的公众。在这些新歌中，许许多多由丽萨·米兰妮、芭芭拉·史翠珊、巴巴拉·库克、小哈里·科尼夫演唱的歌曲现在都已成为经典。晚年的弗兰克·西纳特直到将近80岁时演唱的经典仍会吸引大批听众。

大乐队的歌曲要遵守极为具体的细则。它通常有三分钟长，首先由管弦乐队演奏一遍；然后一个独唱者——或伴唱小组——会再完整地把它演唱一遍。管弦乐队也许（不）会跟着人声把合唱的部分再完整地演奏一遍。每首歌曲的时间长度有6或9分钟。这样，舞伴们就可以决定是一直跳到下一曲，还是回到他们的台子上休息。通常，大乐队歌曲节奏会变化，从缓慢的狐步舞曲（这种曲子会吸引大部分观众起来跳舞）到快节奏的吉特巴舞曲（年纪大一点的人就会坐下来休息）或拉美的曼波舞曲以及伦巴（这种曲子的节奏很难踩，但会吸引那些可以及时踩上节拍的人）。

尽管这种模式会给词作者设定严格的限制，他必须在几分钟之内发展出并完成一种想法，但是，这些规则无疑成就了那些具有非凡想象力的最优秀的歌曲，比如杰罗姆·克恩（1885—1945）的《烟雾弥漫了你的双眼》。奥托·哈巴赫（1873—1963）创作的歌词植根于约翰·多恩的奇思妙喻，可以把突然迸发的激情描述成这样一种状态：好像人被大火的烟雾呛得一时不能睁开眼睛，然后爱情的泪水像从灰烬中升起的轻烟

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

一样散去。

人们告诉我说，没有任何人可以像我那样唱出“饥饿”这个词。
——比莉·贺丽黛

这首歌的比喻所具有的单纯性是几乎所有经典金曲的标志性特征。很少有人愿意买歌词复杂的唱片。欧文·柏林（1888—1989）不会识谱，但他的作品也许比20世纪任何一个词作者的作品还要多。他的每一首歌都表达了简单、诚实和普遍的情感。《我该怎么办？》与《烟雾弥漫了你的双眼》提出的是同一个问题——现在怎么了？——但它却问得那么直接，其中没有诗意的比喻。《孤身一人》是同一个主题的翻版；《记住这一夜》让那个缺席的恋人忆起了过去的“你早已淡忘”的幸福。

虽然柏林也可以阐明爱情的永恒快乐，但是，他最擅长写怀旧时那种夹杂着痛苦与甜蜜的幸福感。一切都已烟消云散，但一个人仍会留下甜美的回忆。《我梦想一个银色的圣诞节》是一支电影插曲，尽管这部电影已为人遗忘，但是其中所表达的怀旧之情却使它从一首流行歌曲变成了一支圣诞颂歌。这首歌和同时期的其他歌曲为许许多多的人所珍视，他们会听歌词，把眼睛闭上，重新浸身在从前的旧事中。

二战期间，欧文·柏林在1938年创作了《上帝保佑美国》。这支歌不仅激发出了一个厌倦战争的国家的斗志，而且还燃起了它的爱国热情。《上帝保佑美国》的创作只花了几个小时的时间，它有十行简短的歌词，唱的时间可能还不到所要求的三分钟。人人在当时以及自此之后都可以体验到这首歌产生的强烈效果。当有人问杰罗姆·克恩，柏林在美国音乐中的地位时，他简练地回答道：“欧文·柏林就是美国音乐。”

扣人心弦的歌曲现在还会有听众，这也许可以说明为什么像琼尼·米歇尔的《正反两面》这样的歌曲一直都是人们的最爱。它在20世纪60年代刚开始问世的时候，就不是迎合大众的烂制。这样的歌曲现在越来越少，因此每当有演出的时候，人们都会听得更仔细。

米歇尔（生于1943年）既是曲作者，也是词作者。像《烟雾弥漫了你的双眼》的词作者一样，米歇尔善于使用比喻。在《正反两面》这首歌中，她记述了如何用一系列象征形象来应对幻灭感。还是一个年轻的小姑娘时，她就喜欢仰面朝天，眺望云朵，它们被描绘成“冰淇淋城堡”、“羽毛峡谷”。而现在她已长大成人，她看到云朵是“淋到每个人身上的雨和雪”。她从“正反两面”看云朵，拒绝对生活抱着成年人的玩世不恭，她会继续依恋“云朵的幻景”，一如她会继续相信爱的幻景，而最终则是生命的幻景一样。这首歌呼应了听众自己的成长经历，只要有理想被现实击碎，它就会一直为人所喜爱。

人们不应该轻易地不屑于把流行歌曲。毕竟，过去的艺术歌曲和现在最优秀的歌曲都满足了人们同样的需要。它们会简约地表达自己的看法，并会沉留在记忆之中，成为阐明我们情感生活的手段。

弗兰克·西纳特拉（1915—1998）是流行音乐的风格大师之一。他事实上是“情歌王子”，他的情歌或则抒发了现在的爱情，或则抒发的是现在让人伤感地回忆起来的昔日爱情。词作者和曲作者都会迫切地抓住机会为西纳特拉创作；因为借助自己声音的灵活性和表演天分，他传达歌曲主题的能力无人能与之匹敌。他唱的许多歌曲都成了永

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

恒经典，它们是我们所有人都会分享的情感结晶，给我们带来慰藉，让我们知道自己并不孤独。

一首典型的西纳特拉经典是《一杯为我的宝贝，再来一杯为流浪》(*One for my Baby & One More for the Road*)。在这首歌中，我们可以想象歌手（叙事者）深夜正坐在一间酒吧里，周围除了一个同情的侍者之外空寂无人，他向他倾诉自己的心曲：他的真爱把他给抛弃了，尽管他没有否认自己应该为分手负责；现在，他只能借酒浇愁。

西纳特拉的天才表明对于大部分作品而言，表演者的风格同音乐和歌词同等重要。虽然很多音乐家和歌手都可以成功表演艺术歌曲，但是作曲家也会把他的想法仔细标注在乐谱上。因为大多数20世纪的流行歌曲都是为舞蹈乐队和歌手创作的，而每一个乐队和歌手又都有自己独特的风格，因此人们期望有些独唱者可以极大地增加原作的魅力。

摇滚乐

摇滚乐是始于20世纪后半叶的一种极为普遍的社会现象，因此它毫无疑问隶属于人文学的历史。自从摇滚乐在20世纪50年代登场之后，虽然方方面面对它的褒贬不一，但它已成为一种用声音阐明现时代的重要形式。

摇滚乐有许多复杂的方面，它既是训练有素的音乐家所拥有的自觉的艺术技巧，也是在舞台上活蹦乱跳的表演者情不自禁地狂吼出来的莫名其妙的歌词，但摇滚乐(rock)首先是生命的快乐和性解放的赞歌。它通常对社会规则会完全置之不理。

作为一种现代音乐形式，摇滚乐会在演唱会上，会在一份独特完整的节目单中充分地释放着它的潜力。这些作品在一次特别的演出或巡演之后，几乎永远不会再重演。无论过去还是现在，重要摇滚乐队——“杜兰·杜兰”、“滚石”、“U2”、“史密斯飞船”、“感恩而死”，以及“阿尔曼兄弟”——的巡演都会印制带有巡演城市和演出时间表的T恤衫，以志纪念。

史上最著名的摇滚音乐会是1970年在纽约的伍德斯托克举办的。当时，来自世界各地的乐队和歌手云集于此庆祝团聚，抗议越战。暴风雨里，成千上万的人在泥浆里翻滚，他们的热情并没有因为他们要忍受的各种艰辛和屈辱而退却。其中不仅有许多令人难忘的演出，而且，这次集体经验还做出了一份强有力的声明，即，人们再也无法忍受把战争当做解决人类争端的一种手段。

在人文学史上，我们随处可以看到某一部作品会将观众带入一种极度的情绪体验之中。拉威尔的《波莱罗》富于感性而让人无法释然的节奏和首场演出的伴舞导致了一场骚动，观众冲到了舞台上。然而，一般而言，一件作品不会像一场摇滚乐音乐会那样在同一时刻让成千上万的人痴迷，一起超越音乐，把它变成一次社会事件。

诚然，摇滚乐自1956年以来经历了许多变化。艾尔维斯·普莱斯利(1935—1977)

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



常被誉为摇滚乐之王的艾尔维斯·普莱斯利把福音歌的活泼和摇滚乐鲜明的攻击性结合在一起。

普及了这一新类型。1956年,《苏利文秀》将普莱斯利介绍给数量巨大的电视观众。也正是在同一年，电影《黑板丛林》在激扬的《昼夜摇滚》中现身银屏。后者鲜明的快节奏使观众们纷纷涌到过道里手舞足蹈，正如摇滚音乐将在几年后做到的那样。改编并表演这支歌曲的乐队是“比尔·哈利和彗星”，他们因为掀起了这场最初被称为“摇摆”①的音乐运动而享获美誉。

《昼夜摇滚》持续不断的节奏源出美国黑人舞蹈俱乐部的音乐，这种俱乐部比很多白人俱乐部规模小，成本低，不需要可以吸引高租金区的人来跳舞的大乐队，只需要几个音乐家即可。不过，大舞厅很快就成为过眼云烟。小型爵士乐团成为时尚，在经济上也更可行，但它必须发出像大乐队那样大的声音。此外，大乐队的礼貌舞蹈也不再适合战后的一代人，他们深陷于学术研究和办公室工作之中，因而需要周末去宣泄一下自己。摇滚乐通过弹拨低音大提琴琴弦而得到强化的节奏正好满足了这种新需要。

随着出身于寒微乡村的艾尔维斯·普莱斯利的出现，不同的因素汇聚到一起促成了摇滚乐的产生。对普莱斯利的直接影响来自福音歌，即教堂歌曲。它往往从一个众所周知的圣歌旋律开始，但却会允许歌唱者随着情感做自由发挥。普莱斯利从福音歌中获得的养分是它的丰沛的活力。他把摇滚乐频繁的快节奏加人其中，这使他可以做出激情奔放的腹部摇摆动作，而这一动作将使他很快蜚声国际乐坛。普莱斯利的很多音乐在本质上不具有宗教性，而是乡村和西部音乐，不过，他从中剔除了弦声的单纯，为之注人了一种鲜明的至今仍是摇滚乐标志的攻击性。在一些小圈子中，他的音乐被称作“乡村摇滚”或“山地摇滚”。

模仿者尾随而至，但是，不管有多少种花样，摇滚乐总是意味着表演者的兴高采烈，不论他（它在最初主要是男人的事儿）是在歌唱自己不忠实的爱人，还是警告人们不要摆弄他的蓝色羊皮鞋。在摇滚乐评论家查理·吉列看来，身为一名艺术家的普莱斯利的事业巅峰乃在其早期，那时，他的作品表达了乡村摇滚乐传统上的富于激情的主题（通常伤心欲绝，富有强烈的节奏，如他的第一首金曲《伤心旅馆》）。

---

① 摇滚乐，即后来通行的“rock”，而此处的“摇摆”英文原文是“rock ‘n’ roll”。现权威字典均将二者同译为“摇滚乐”。鉴于原文仍有些许书写差异，故以“摇滚乐”和“摇摆”强分之。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

普莱斯利迅速地崛起成为一个超级明星，他随后与胜利唱片公司签订了一份数百万美元的合同，后者马上在他的新音乐中加进一种浓厚的油彩。其早时情感的直率消失在“伴唱小组、突出的电吉他和乐鼓（的背景中）……他试图制造兴奋和激情，却显得更加做作和不自然”，而此前他所掀起的兴奋和激情都是“自然而然的”。[3] 其他歌手和小型爵士乐团都追随起这种时尚，人们现在开始用“摇滚”这个简单的术语指称一种复杂并极为嘈杂的音乐，有时是没有歌词的演奏，有时是演唱，而它的歌词往往只能为最热衷的信徒所理解。即便人们可以把歌词听清楚，它们也显得晦涩神秘，对并非总是从事合法活动的普遍亚文化具有吸引力。一些摇滚乐的歌词，比如甲壳虫乐队的《钻石天空中的露茜》都会吹捧这样的活动。

小理查德概括了摇滚乐既富刺激又富争议的本质，他是早期摇滚乐最肆无忌惮的表演者之一。小理查德为后来的表演确立了自由活泼的风格，而后来的表演者将把这种风格推进得更远。摇滚乐史学家尼克·克恩认为小理查德乃是真正的摇滚乐之父：

> 小理查德穿着闪闪发光的套装，夹克上吊着长长的垂饰，裤子宽松肥大；他的头发蓄得又长又直，牙齿洁白，金色的戒指在镁光灯下闪闪发光。他有时站在钢琴旁，有时还会跳到钢琴上，一边锤击着布吉乐和弦，一边尖叫出狂欢、以自我为中心的快乐的消息。[4]

在许多摇滚乐史学家看来，阐明了这一运动、并使摇滚乐跻身人文学传统的是甲壳虫乐队。它在利物浦出道时，还是一个名不见经传的乐队，于 1964 年介绍给美国观众，出现在艾尔维斯·普莱斯利曾在此前 6 年亮相的电视节目上。他们的名字离奇，扮相在当时也显古怪，长发披肩，尽管从 19 世纪早期开始，人们已经不再有这种打扮了。最初，他们甚至还穿上了 18 世纪的服装，包括男式短裤、紧身上衣和马甲。老年人失望地摇着头，感到这不仅是音乐而且是整个时代的没落。而正是年轻人才会欣然接受这个稀奇古怪的四人帮，模仿他们的发式，把他们当做反抗舒适的中产阶级的偶像。

作为英国青年对王室、阶级差别和一种可怕的使工人阶级生活水平日趋低下的经济进行反抗的一部分，甲壳虫乐队在利物浦受到了人们的欢迎。在美国，甲壳虫乐队对一个正在崛起的所谓的嬉皮士亚文化具有吸引力，嬉皮士系指支持摆脱一切社会和道德束缚的年轻人。在 20 世纪后半叶的各个发展阶段，摇滚乐都保持了这一基本的战斗诉求。它变成了酒神音乐的终极形式。

嬉皮士抗议越战及其父母的沾沾自喜，他们通常谴责后者在对金钱的贪求中无视世界上的贫穷和饥饿。嬉皮士反对各种形式的侵略，不管它是由市场竞争，还是世界大国想让弱国强行接受其政治制度的企图所致。他们的座右铭是：“管好你自己的事儿。”

甲壳虫因其坦诚和某种离心式的纯洁心性而受人赞赏。他们本身的出场具有强大的感染力，即便他们的音乐是二流的，他们也会大受欢迎。当然，他们的音乐绝不是二流的。保罗·麦卡尼（生于 1942 年）和约翰·列侬创作的歌曲优美且富有创意，有些

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



甲壳虫乐队：坦诚，还有一种离心式的纯洁心性。

歌曲已经可以同乔治·格什温和理查德·罗杰斯最好的作品相提并论。重要的交响乐团都演奏过像《昨日》、《埃莉诺·里格比》（同样是切分音的典范）和《米歇尔》这些歌曲，它们已然成为人文学的一部分。对于那些试图缔造一个和平和谐的世界的运动而言，列侬的《想象》已成为它们的圣歌。

1980年，谋杀者的一颗子弹让约翰·列侬的生命戛然而止。列侬和甲壳虫乐队吉他手乔治·哈里森（1943—2001）均受到印度文化和宗教的强烈影响。列侬会弹西塔尔琴，这种琴是由拉维·尚卡尔在美国推广开来，而哈里森曾花了大量时间进行冥想静修。他自己的歌曲不像列侬和麦卡尼的歌曲那么有名，但是，他的许多歌曲都是感受至深而几近精神世界的配乐诗。

1965年，另一支英国小型爵士乐团——滚石乐队问世，它结合了早期甲壳虫乐队鲜活的反抗精神和小理查德自由活泼的风格。用摇滚乐评论家帕蒂·史密斯的话来说：

> 至1967年，他们几乎从我们的词汇表里删除了“愧疚”一词……我从不认为“滚石”是迷幻音乐……他们就是迷幻本身……凭借其魔鬼般的天赋，他们弹奏的和弦……其原始程度达到了西方人所能承受的极限。找到强音拍，你就可以通宵狂舞。[5]

我们必须将开始举办一流的摇滚音乐会归功于滚石，这样的音乐会可以让纽约洋

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

基体育馆或洛杉矶体育馆座无虚席。热心的歌迷为了买票，会提前数日在体育馆外宿营守候，这种习惯一直到现在也没有减弱。摇滚音乐会似乎是在“原始人”几千年前停下的地方开始的。它穿透了多层次的已经演变为对无拘无束的自由表达加以禁止的文明行为，要求观众尖叫、跺脚、发出狂喜的呐喊，重新回到不用语言、不用分析、不加审查的纯粹的生存喜悦中。史密斯将1972年7月25日举行的那场具有历史意义的麦迪逊广场花园演唱会描述为一个仪式，它“像任何一个古老的仪式一样。传递圣饼”①[6]（史密斯没有在句子的开头大写）。

> 从现在开始的一百年，人们将以同样的方式听莫扎特和甲壳虫的音乐。
>
> ——保罗·麦卡尼

可以理解，摇滚乐数十年来经历了许多变化。现在已经自成一派的前卫摇滚（“progressive”rock）不像滚石那样依靠米克·贾格的个人表演魅力，而更立足于复杂的音乐和诡妙的歌词。许多更为后起的乐队都是以区域性组合表演开始的，它们的音乐常常是其自身文化背景的反映。这种多样化提供了许多迷人的新声音，其中也包括女摇滚歌手及乐团。“雨殿”，一个全女性组合，从曼哈顿下城小型前卫俱乐部起家。它反映出复杂的纽约景观，其创作和演唱的歌曲都是对种族主义和性别歧视的抗议。

“妈妈的心窝”(Mamma's Pit)是一支意大利摇滚乐队，它把民间舞蹈活泼的节奏与许多前卫摇滚乐的晦暗主题融合一处。乐队“傲慢”(Hubris)起源于他们所自称的马尼拉的“另类风景”。像许多更新近的乐队一样，他们创作的目的是为了表达自我，而不是为了博取更多的观众。事实上，他们骄傲地宣布：起初，“我们并没有真正地流行起来”，尽管最终“我们因为乐器演奏的高超、挑战性的音乐和发人深省的歌词而得到了认可”。同女性乐队一样，许多前卫摇滚乐团体都说自己很高兴还没有受到人们普遍的承认。他们吸引了有限的大批忠实歌迷，他们不用为销售图表创作，因此可以自由地探索自己的音乐兴趣。在迈阿密最近出现了“绿色房间”乐队，该乐队由诗人豪尔赫·梅希亚（生于1973年）组织发起，它的歌曲很像前卫摇滚，需要仔细听。梅希亚曾接受过古典训练，会把自己的音乐编配成管弦乐曲。尽管他采用的是观众喜欢的节奏，但他会突然变化速度，变得黯然神伤，用一个悲伤的孤寂乐音结束一首歌曲。他说他的一些歌曲表现的是冲浪运动员在突然发现自己滑翔在一个由巨浪的尖峰围拢起来的“绿色房间”时所体验到的那种宁静。

由“谁人”乐队推出的《汤米》是一部极为成功的摇滚歌剧。歌舞剧《房租》是歌剧《波希米亚人》的摇滚翻版。用摇滚乐节奏编排的芭蕾舞也已经出现。摇滚交响乐，乃至由一百个歌手组成的合唱团演唱的摇滚康塔塔很可能就要出现。摇滚乐，当初有那么多人预言会自行消亡的这一音乐形式现在仍然十分活跃，它为今日的人文学做出了巨大的贡献。

---

① 原文为“Smith de scribes the historic Madison Square Garden concert of July 25, 1972, as a ritual ‘like any ancient ceremony. pass the sacredwafer’”，此处的“pass”没有大写。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



前卫摇滚乐队“绿色房间”的豪尔赫·梅希亚用叼在齿间的剃刀表明他的音乐处在前沿。

嘻哈乐

虽然摇滚乐远未消亡，但就年轻人的欢迎程度而言，嘻哈乐这种新音乐形式在某种程度上已经使它黯然失色。像它前面的摇滚乐一样，嘻哈乐在全世界极受年轻观众的欢迎。“嘻哈”是一个阐明一种整体生活方式的宽泛术语，将不同的音乐表达作为其有机的组成部分。它“包括说唱、宽松的服装、霹雳舞、涂鸦、词汇以及日常生活方式”。[7]嘻哈乐可以被描述为随心所欲，其核心在于个体以他们自行选择的任何方式阐明自己身份的权利。它赞美情感的释放以及快乐地沉浸在当下之中。

我们所有人都是车轮上的辐条/走向核心/让球开始转动。/你是否曾看到过只有一个轮辐的车轮？/那不是车轮。/你们从四面八方/来到同一点。/转动。

——艾斯·古巴

说唱乐（rap）是一种半唱半说的音乐，口齿伶俐的歌唱者在鲜明而稳定的节奏下连珠炮似的说出歌词。即兴演出时，它的词汇极为广泛。其主题常常是对社会的抗议，但它也会描写愤世嫉俗的生活态度、对女性的暴力，以及对性爱赤裸裸的描写。

关于说唱乐的地位，人们的意见颇有分歧。它是不是一种正在兴起的艺术形式？还是像一些诋毁者所声称的，说唱乐是不满现状满嘴脏话的人在那儿大放厥词？一些最著名（且还愤世嫉俗）的表演者，比如阿姆，不论走到哪儿，都会引起激烈争议，但他们同样也赢得了成千上万的忠实歌迷。一个摇滚音乐家在谈到阿姆时说：“他不是个很讨人喜欢的人，但你不能否认其歌唱的杰出才华。”

令人怀疑的是，“说唱者”是否想让自己讨人喜欢，他们中大多数人都认为自己应该拥有一份事业，而说唱乐是传达其消息的最佳方式。人们也曾指责说这种音乐传布

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的是关于从颠覆政府到集体自杀等一切问题的潜意识消息。说唱者否认这些无证据的陈词，他们针锋相对地建议，那些批评家应该听得更仔细一些。

在最好的情况下，说唱乐不仅是一种语言上的出色技巧训练，同时也是一种自发的诗歌。

世界音乐

多元的现代音乐景观同样还包括世界上许多文化所作出的贡献。一个中国作曲家可能正在音响合成器上试验新音阶和新声音；一个柬埔寨歌剧首席女主角可能正用丝绸般的声音灌录她的第一张CD，但其旋律的构成并非以西方熟悉的乐音为基础；一名伊斯兰教流行乐手可能在一种与曼陀罗或吉他相类似但又不完全一样的乐器伴奏下演唱一首情歌，其哀怨颤抖的声音会让一家咖啡馆里的观众群情激动；津巴布韦的一个演唱小组可能正在一边唱诵改编自一首远更古老的迎宾曲，一边在摇摆身体。世界音乐在美国越来越受欢迎，其销量也越来越大。在音乐店买不到或在电台里听不到的音乐作品，许多都可以在网上找得到。就音乐而言，世界每一天都在变小，变得彼此相连，因此，似乎可以肯定的是，世界音乐将对未来的音乐风格产生巨大的影响。

作为世界音乐景观中的许多实例之一，我们可以考虑一下中国。传统中国音乐仍很流行，它会自由使用打击乐器，特别是鼓、定音鼓、锣、钹、铃、木琴、三角铁。打击乐长期以来一直是中国古典风格的一个重要组成部分，尤会突出地用于（第八章将讨论到的）京剧中。传统的中国管弦乐团音乐会的弦乐部分包括二胡、扬琴、笛子、琵琶和箜篌。管乐部分包括长笛、排箫，以及唢呐，它看起来像双簧管但听起来却有不同的音质。

探索中国传统音乐，更不用说世界其他国家的音乐，可以是一次有益的倾听体验。

先锋音乐

正如在视觉艺术中的情况一样，音乐会音乐的创新者们不想听起来像从前的作品或作者，他们不希望为既定的传统所束缚，只希望开拓新的方向。诚然，新奇一直在音乐天才的作品中发挥着重要作用。譬如，在创作第三交响曲时，贝多芬拓展了音乐的幅度，迫使音乐去适应他强烈的激情。格什温的《蓝色狂想曲》开创了融合爵士乐和交响曲的先河，而当时可能有很多人都怀疑这种做法的可行性。甲壳虫乐队把许多音乐元素融入摇滚音乐，将它提升到艺术水准。所有这些音乐创作者都做了他们必须做的事：用合乎自己禀性的方式表达自己，而不理会传统惯例。

我热爱我们音乐的发展历程。你知道我们是如何试图发展它的吗？它生长，这正是为什么每天都会有新歌曲出现的原因。音乐会永远继续生长下去。

——鲍勃·马雷

今天，厌恶自然音阶以及大多数传统乐器的古典音乐作曲家们都会被视为先锋派的一员。“先锋派”系法语字，字面的意思是一支军队的先锋或前卫队伍；该术语现在用指艺术中任何一次致力于打破传统、发现新形式的运动。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章年表	
巴洛克时期(1650—1750)	
约翰·塞巴斯蒂安·巴赫	1685—1750
古典时期(1750—1800)	
弗兰茨·约瑟夫·海顿	1732—1809
沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特	1756—1791
弗里德里希·冯·席勒	1759—1805
浪漫主义时期(1800—1900)	
路德维希·范·贝多芬	1770—1827
弗兰茨·舒伯特	1797—1828
费利克斯·门德尔松	1809—1847
约翰内斯·勃拉姆斯	1833—1897
彼德·伊里奇·柴可夫斯基	1840—1893
古斯塔夫·马勒	1860—1911
现代时期(1900—)	
克劳德·德彪西	1862—1918
司各特·乔普林	1868—1917
谢尔盖·拉赫马尼诺夫	1873—1943
W. C. 汉迪	1873—1958
莫里斯·拉威尔	1875—1973
伊戈尔·斯特拉文斯基	1882—1971
杰罗姆·克恩	1885—1945
欧文·柏林	1888—1989
科尔·波特	1891—1964
贝茜·史密斯	1894—1937
乔治·格什温	1898—1937
丢克·艾灵顿	1899—1974
阿隆·科普兰	1900—1990
路易斯·阿姆斯特朗	1900—1971
弗兰克·西纳特拉	1915—1998
查理·帕克	1920—1955
列奥纳德·伯恩斯坦	1918—1990
艾尔维斯·普莱斯利	1935—1977
约翰·列侬	1940—1980
鲍勃·迪伦	生于 1941 年
保罗·麦卡尼	生于 1942 年
乔治·哈里森	1943—2001
琼尼·米歇尔	生于 1943 年
温顿·马萨利斯	生于 1961 年

人们普遍承认，伊戈尔·斯特拉文斯基（将在第八章作更为充分的讨论）是音乐中的现代先锋派之父。我们已经提及过他为 1913 年的芭蕾舞《春之祭》所作的革命性配乐，它在巴黎首演引发了一次骚动。尽管人们最初对他做出了这样的反应，但他最后还是赢得了胜利，他的无调性(atonality)——不大重视“调”的音乐——激励着追随他的作曲家打破和声和结构的束缚。

另一位先锋派音乐的先驱者是阿诺尔德·勋伯格(1874—1951)，他生于柏林，在维也纳接受音乐教育。就其大型音乐会作品而言，他以将管弦乐团的规模减少到 15 种乐器而著称，他并为这些乐器提供了不谐和的缺乏熟悉和声的对位法音乐。他欣然接受了斯特拉文斯基的无调性，在自己的许多早期作品中，例如《月迷彼埃罗》，他完全放弃了“调”，该作品旨在成为心理障碍的音乐翻版。在该作品中，勋伯格还用歌唱家咏念出的歌词取代了音符，但那又并非总是人们熟悉的悦耳朗诵。有时，这些歌唱听起来像是失落的灵魂叫喊着要摆脱孤独的幽闭。1925 年，勋伯格又回到柏林。在这里，他受到了德国先锋派艺术和音乐的影响。正是在这里，他创作了他的歌剧《摩西与亚伦》，其人物唱—说出了他们无法与彼此交流。这两件作品一直都是对一个人是否愿意接受陌生声音的严格考验。

许多古典音乐和流行音乐的先锋派作曲家利用音响合成器的电子声音来创造新的音乐形式。引领古典音乐使用电子技术的人是法国先锋派作曲家埃德加·瓦雷兹(1883—1965)。他最初是一名专修数学的学生，但他无法抗拒令人振奋的新音乐，便利用他的训练去研究声音的科学。他试验利用机器和传统乐器（尽管很少有人会像他那样使用这些乐器）创造陌生的声音。在这些试验的武装下，他大胆地宣告：“我拒绝向已经听到过的声音臣服。”他接着又说：“规则并不能造就艺术作品。你有权利创作你想要创作的东西。”在他的朋友和仰慕者——印象派作曲家克劳德·德彪西的鼓励下，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型 音乐中经久不衰的神话、偶像和象征

布鲁斯（blues）：该术语不仅指一种音乐类型，还特指一种伴随生命，特别是伴随爱情而来的悲伤。

赶新潮的（Hip）：起源于嘻哈乐开始流行之前；让人想起那些自信而无忧无虑地跳摇摆舞的人们，现指对流行音乐非常熟悉且极为时尚的人。

爵士乐，使兴奋，不必要的事情（Jazz）：现指许多与音乐无关的状态，譬如"jazz it up"，意思是"使富有活力"；也可以指"一大堆过于复杂因此眼下无法解决的事情"，例如"all that jazz"（一团乱麻，以及诸如此类）。

天体之歌（Music of the Spheres）：尤指希腊哲学家的早期信仰，即天体在自己的轨道运行时发出的优美旋律，体现了宇宙的和谐与秩序。

拿破仑（Napoleon）：因其对时代具有极重大的影响，故其名字变成了一种原型，现指任何野心膨胀、想要成为独裁者的人。

摇，了不起，很棒（rock）：可指如下任一状况，从"我们要打赢这场比赛"到"我们要在分区董事会上让人感到我们的存在"。

滚，开始，运转（roll）："使事情如愿地顺利进行"之意，因被劫持的9·11飞机上一名乘客在他和其他人制服恐怖分子之前说出的最后一句话而变得永恒："我们干吧！"（Let's roll！）

浪子（scoundrel）：浪子歌中的人物，系无赖男人的原型，体现了酒神的生活方式，永远追求快乐，逃避责任。许多现代的摇滚和嘻哈乐音乐家自觉或不自觉地都在模仿该原型。

他探索了非西方音乐，最终将它与自己重新组合过后的西方音阶和音调模式结合起来。1923年，他的作品《超棱镜》首次演出。如同斯特拉文斯基的《春之祭》，它在剧院里引发了一场骚乱。他使用的一些乐器包括雪橇铃、摇响器、击钹、乐砧、木鱼、印度鼓，还有底部有个洞的洗衣盆，它们使表演者得以创造出狮子般的吼声。

71岁时，瓦雷兹创作了《荒漠》，这是他对原子弹及其对世界的威胁的回应。这件作品利用了录音和合成音，将观众驱入一种极度狂乱的情绪中，几乎酿成另一场骚乱。一位批评家评论说瓦雷兹因为制造出这种噪音应该被判坐电椅。

另一位利用音响合成器以拓展音乐声音可能性的作曲家是卡尔海因茨·斯托克豪森（生于1928年），他以创作极其冗长的作品而知名，其中包括一首名为《光》的交响诗，该作品是对一周七天致以的颂歌。倘若所有的七个乐章不间断地演奏，那么观众将会连续观看演出长达29小时。他的一个最为著名，即真正的先锋成就是他为1970年日本大阪世博会设计的球形礼堂。在这个球形中，一个管弦乐团及合唱团演奏了所有斯托克豪森的作品，每天表演5个半小时，共计183天。

然而，斯托克豪森最为人公认的贡献是对序列主义（serialism）的发展。在这种音乐技巧中，他无视一切关于定调、和声和调的理论，他创造了自己的音符，并将它们用非传统的方式书写下来。那些专门对斯托克豪森的作品进行批评分析的人坚持认为他

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的结构，虽然最初听起来怪异，但其自身遵循的规则却具有严密的几何性和逻辑性。

先锋派音乐不仅仅是男人的事儿。卡西·伯布里恩、琼·拉·巴巴拉和格瑞特耶·毕玛都是极为多产的作曲家，具有自己独特的创新风格。她们大部分作品都是为女性歌手而创作的。劳里·安德森和梅雷迪斯·蒙克同样也获得了极大的名望。安德森、蒙克及其姐妹作曲家在其作品中利用种种电子和传统乐器，不仅打破了传统音乐惯例，而且还打破了语言惯例。在表达分娩与母亲和新生儿之间的纽带时，这些作曲家可能将儿语、变形的童谣、突然迸发的表达婴儿和母亲喜悦之情的笑声拼贴在一起。

思 考

1. “背景音乐”的目的不是鼓励人们仔细地听。它是在商店、饭店、候诊室、电梯里播放的音乐。让你自己变成一名“前景”中的听众，到几个你觉得会播放背景音乐的地方。就你在不同地方听到的不同音乐类型写一份报告。思考一下为什么不同的地方会播放不同风格的音乐。
2. 去听一场汇集了不同作品选段（巴洛克、贝多芬、格什温、爵士乐等）的音乐会。描述每一个选段。听的时候，你有何想法和感受？有没有什么东西会让你感到吃惊？比如你听出了早前总会与一部电影、一个电视节目或广告片联系起来的选段。你会不会再去体验这样的经历？为什么？
3. 探究一下在你自己生活中音乐同情感的关系。譬如，在长途旅行时，你会唱什么歌？什么音乐会让你回忆起过去的经历？（你是否会把音乐同愉快或不愉快的光阴联系起来？）在失望沮丧的一天之后，你会放什么样的音乐来让自己放松一下？你会再三反复、不厌其烦地听什么样的音乐？能说一下为什么吗？
4. 说出你听过的任何两部古典作品选段。坦率地写一写你是否受到了感染。如果你现在是个古典音乐发烧友，试说明原因。如果你再也不想听古典音乐作品，试说明原因。有没有一个特别的以某种特殊方式让你感动的作曲家？他是谁？为什么他会让你感动？
5. 很多人在乘坐汽车和火车，在排队、慢跑，或只是坐在公园的长椅上时，都会戴耳机听音乐。去一些你预料会遇到有人使用耳机听音乐的地方。极尽礼貌地问一问他们在听什么音乐，以及为什么？向班级同学做一次报告，其中包括对该问题所作的一些观察：耳机音乐是提高还是降低了生活的质量。
6. 甲壳虫乐队和滚石乐队已成为摇滚乐传统中的经典。说出一个你认为将在人文学中享获赞誉的现在的摇滚乐队，试说明原因。
7. 许多开车的人在他们呼啸而过时，都喜欢把收音机和CD的声音开得很大。速度和音乐的结合是否在表达某种主张？
8. 本章开篇的图片是丢克·艾灵顿，他是第一位把爵士乐带到卡内基音乐厅的人。在你看来，爵士乐是否属于一个专门用来演奏伟大交响乐作品的舞台？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

9.

a. 巴赫的托卡塔和赋格，以及贝多芬第三交响曲第二乐章的赋格属于不同的时代：前者属于巴洛克，后者属于早期浪漫派。根据你在本章中读到的关于这两个时代的介绍，请参照这两种赋格，说明巴洛克和浪漫派音乐的不同。

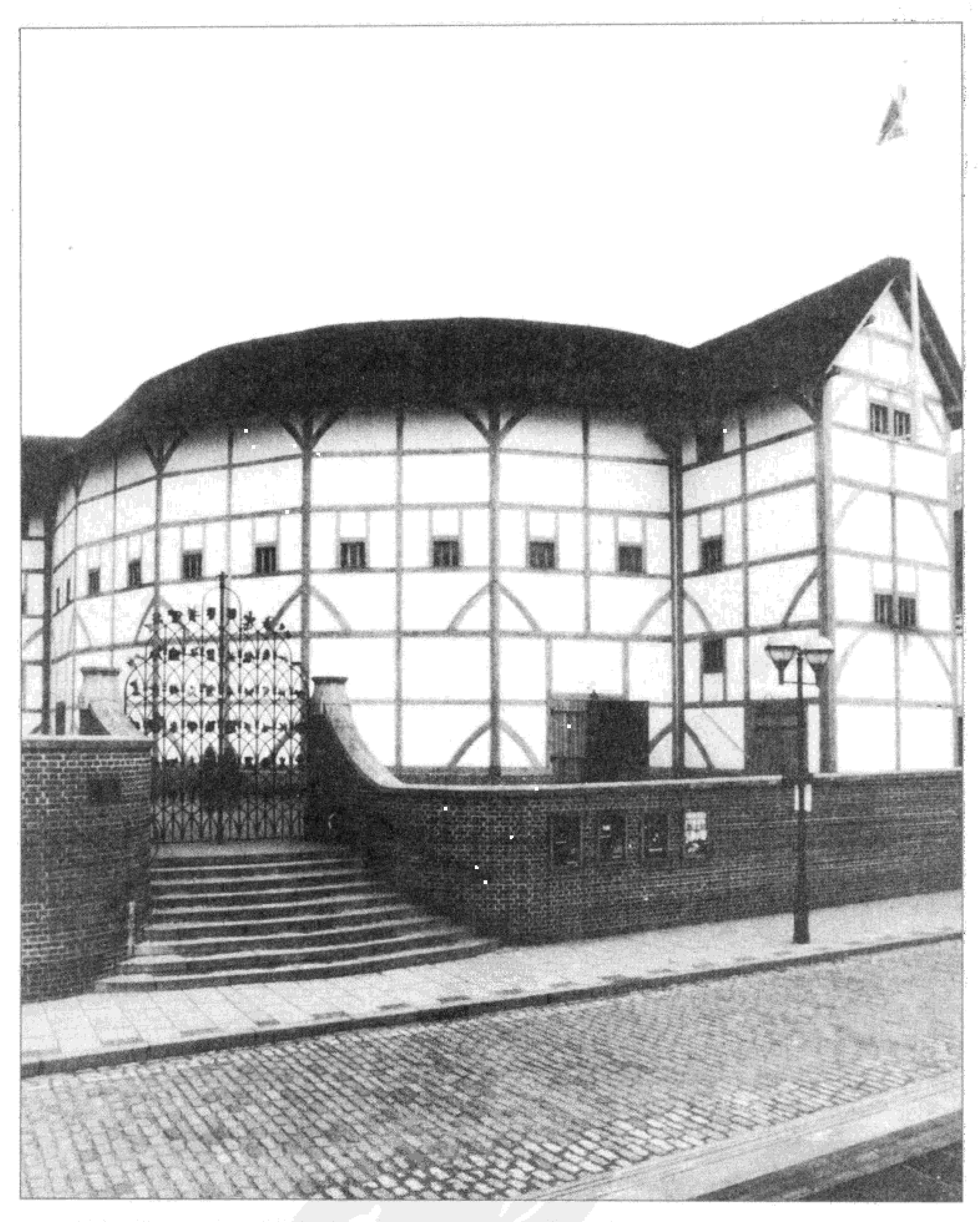
b. 正如本章指出，杰里·罗尔·莫顿把司各特·乔普林的音乐介绍到新奥尔良，但却让他以更快的速度演奏他的拉格泰姆作品。新的速度可能使拉格泰姆更加接近于爵士乐。在你看来，是什么因素使得拉格泰姆没有变成爵士乐？试参照本章对这两种音乐形式的介绍来回答。

c. 豪尔赫·梅希亚和“绿色房间”乐队的音乐被视为前卫摇滚乐。根据你所了解的摇滚乐，以及你从《活着》中听到的东西，简单解释一下前卫摇滚乐的含义。

d. 上述三种音乐类型你最喜欢哪一种？回答要极为简洁明了。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



新落成的伦敦环球剧场，该剧场仿制的原作是大约建于1598年的伊丽莎白时代剧场。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第七章

戏 剧



戏剧一直是一种自发的活动。孩子们不需要大人告诉就会演戏，把自己假装成别人。通常，表演者会分成在真实生活中极少存在的纯粹的好人和坏人。虽然如此，戏剧与真实生活密切相关。它是一种澄清经验的方式，一种通过模仿生活而对生活意义加以探索的方式；它还是一种增强和强化某些场合的手段，譬如一次游行、典礼，或是某个重要事件的显著的标志性前奏。戏剧赋予事件以形式，为生活增添趣味、加快它的步伐，好像远古的某个神明发明戏剧的目的就是为了让我们的生活充满激情，他并赋予我们这样一种需要，即让我们投射到虚假的行为中，以此给予我们智慧，让我们把虚假的事情当做真实发生的事。参与到戏剧活动之中就是让自己拥有更为丰富的经验。

戏剧存在于所有文化之中，不过它却有诸多不同的表现形式。本章主要关注西方戏剧，因为它是我们最常接触到的戏剧。然而，为了说明戏剧的非自然表现手法，我们也会简要讨论日本的戏剧传统。戏剧与视觉艺术一样，不会总是假装自己是对真实生活的逼真复制，认识到这一点是非常重要的。日本戏剧从来不会以此为幌子。在第八章，我们还会讨论闻名世界的中国京剧——同样，它也会尽可能地远离现实。我们的希望是，你将可以享受到缤纷各异的戏剧体验。

本章关注的核心是那些对西方戏剧的学习而言极为重要的问题。除了要讨论戏剧的主要分期及其惯例之外，我们还将思考每一时期有代表性的剧作家的作品。在本章的结尾，我们将对戏剧导演和演员予以讨论，因为戏剧依靠许多艺术家的相互协作。

西方戏剧主要经历了五个重要阶段：

- 古典时代：指古希腊和罗马戏剧，始于公元前6世纪，一直持续到公元5世纪罗马帝国灭亡之时。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

- 伊丽莎白时期：指在16世纪下半叶开始并一直持续到17世纪前25年的英国戏剧繁荣时期；以威廉·莎士比亚的伟大作品为代表。
- 新古典主义时期：以从17世纪中叶到18世纪中叶，持续100年的英国和法国戏剧为代表。
- 维多利亚时代：指19世纪的后75年，也即维多利亚女王在位期间大西洋两岸的戏剧繁荣时期。
- 现代戏剧：指全世界范围内的戏剧运动。有些人认为，该运动肇始于1879年。这一年，挪威剧作家亨里克·易卜生的作品《玩偶之家》举行首演。这场戏剧运动一直持续到现在；现代戏剧是一场花样不断翻新、充满各种试验的运动。

戏剧惯例

航海去！快快去！
除此，再无所求。
——田纳西·威廉姆斯

自从戏剧诞生伊始，观众就必须接受某些特定的条件，只有这样，戏剧才得以在舞台上表演。当然，戏剧中的一切都不是真实的，可是，除非观众同意接受他们正在看到的东西是真实的，否则他们就无法融身到戏剧行动之中。不管舞台上有无细致逼真的布景，或者不管舞台上有没有布景，在那上面表演的一切都是一种伪装出来的真实。在莎士比亚时代，所有人都知道朱丽叶实际上是一个年轻的小伙子，然而如果观众拒绝忽略这一事实，且拒绝认为他们看到的是一个姑娘的话，那么这出戏便无法奏效。观众接受为真的这些条件就是**惯例**（conventions）。虽然惯例在整个历史过程中经历了诸多变化，但它们一直都是理解和享受戏剧所带来的乐趣的关键所在。

古典戏剧惯例

西方世界的戏剧源于希腊每年一度举行的祭祀酒神狄奥尼索斯的节日庆典。雅典或是其附近城市——譬如德尔菲和埃皮达鲁斯——的观众会到一个露天剧场来看戏。这种露天剧场看起来像一个用来进行体育比赛的体育场，他们只是数量巨大的观众——总人数可达14000人到20000人不等——的一部分。一部戏只会在汇演期间表演一次，而汇演是由城邦资助的宗教庆典的一部分。最早的汇演包括一群戴面具的人载歌载舞赞颂神明，特别是狄奥尼索斯——赐丰收的神。在公元前6世纪，第一个单独表演的演员泰斯庇斯从合唱队（Chorus）里走出来，并同后者开始对话。戏剧由此诞生。随着时间的推移，汇演中赞歌的数量开始减少，而对话越来越多。最后，对话部分开始讲述故事，演员扮作人物。像希腊神话一样，其中的大部分故事在本质上都具悲剧性。它们讲述的是那些触犯神明的人所忍受的可怕痛苦。

从提交的作品中，汇演评委选拔出三部悲剧、一部滑稽的余兴戏（之所以这样，大

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

概是因为想让观众在离开剧场的时候能够高高兴兴）。最佳剧作家可获得一头山羊作为奖品。山羊的希腊语是 *tragos*，悲剧（tragedy）的词根。

所有角色都是由戴面具的男性来扮演的。仍有一支载歌载舞的合唱队，但除了赞颂神明之外，他们还会对剧中的行动作道德评论。剧中有音乐、夸张的动作、诗体对话以及负责报告台下暴力的信使。戏剧作品取材于观众已经很熟悉的神话故事。时间、地点和行动要相统一。（自从那时开始，剧作家就感到很难把戏剧行动限制在表演整场戏所需的时间长度内。）

"统一"的含义是一切必须在同一天里发生，其中不得有地点的转换以及次要情节。剧中不能有涉及次要角色的枝节问题，这样观众就可以专注于在他们面前展开的唯一冲突。像"两年以后"或者"在本市的另外一家旅馆里"这样的提示还没有发明出来，也没有这种必要。当情节需要表达"一段时间之后"这样的概念时，合唱队就会表演3—4分钟的插曲，以此来表示时间大概已经过去1—2个小时。故事仅是由两三个演员来讲述的。一个演员会扮演主人公（protagonist），即主角，我们最感兴趣的就是他的命运。另一个演员可能扮演对立角色（antagonist）。希腊第一位重要剧作家埃斯库罗斯（公元前525—前456）在他的任何一场戏中只用到这两个人物。其后，索福克勒斯（公元前496—前406）又增加了第三个人物，譬如信使，这使得戏剧表现出前所未有的复杂性。

人们曾对面具惯例的起源做出过各种解释。其中的一个说法是，演员必须掩盖他们不只是在表演一个角色这一事实。另一种说法认为希腊露天剧场太大，因此人们很难看到演员的面部表情。戴面具可以让观众一次只能看到一种表情。必要的时候，可以换戴不同的面具。譬如，当演员需要表现令人骄傲的胜利，而后又认识到自己因为犯了一个悲剧性错误而感到恐怖时，就会换戴不同的面具。

由12或15个人组成的合唱队是戏剧必要的组成部分。除了唱歌和跳舞之外，合唱队还会对其中的行动加以点评、讲述过去发生的事情、推测正在发生之事的意义，它还是联结不同场景之间的桥梁，演员因而可以乘机改换面具，扮演另外的角色。

圆形剧场不是一个表现细微动作的场所。演员们在说话时，会使用夸张的挥动性动作，正如今天体育赛事上的裁判们在喊出运动员违规的性质时，还会用手势来表示违规者应受到的处罚。因为露天剧场太大，所以为了让人们看得见，演员们必须站在高跷上表演。如此一来，他们就不能随意走动。因此，希腊戏剧会更多地借助语言，而不是行动。台上绝不允许出现暴力场面。

因为希腊戏剧取材于神话故事，因此观众会了解人物、基本的情节，并预料接下来要发生的事。试想有一出当代戏。这部戏开始的时候，林肯总统和他的夫人正准备去剧院度过一个轻松悠闲的夜晚。"预知"总是对剧作家有利。在一部戏剧或电影的结尾时插入突然的转折不会引发悬念，因为它是不可预料的。鉴于此，我们增加了观众对于故事已有所了解作为古典戏剧（偶尔也是现代戏剧）这一重要惯例。

第三个重要剧作家是欧里庇得斯（约公元前484—前406），他淡化了合唱队的作

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

用，其作品具有心理上的复杂性，它们远远超出了自己的时代。希腊重要的喜剧作家是阿里斯托芬（公元前448？一前385？）。索福克勒斯和欧里庇得斯的杰作会在悲剧小节作讨论，而阿里斯托芬的作品将在喜剧小节进行探讨。

在古罗马，戏剧也是在室外表演的，但其剧场的规模比希腊剧场要小，因此观众离舞台的距离就更近。清一色的男性演员虽然仍会使用面具，但他们不再站在高跷上进行表演。如此一来，暴力冲突的表演在舞台上变得可能，而且非常流行。古罗马戏剧中充斥着很多观众可以看得清清楚楚的刺杀场面。有时，奴隶还真会被杀死，这样做的目的显然是为了取悦观众。

在现当代戏剧中，“希腊元素”的含义是把一个极富戏剧性的时刻表现得非常含蓄，而“罗马元素”的意思是把这样的时刻表现得淋漓尽致，而且通常是借助暴力手段。因为它们是在现场观众面前清楚表演出来的，哪怕是当代的舞台戏剧都会受到肢体活动的局限，不过，电影却可以做到高度的“罗马化”。

然而，语言对于罗马观众也是非常重要的，这反映出罗马观众对于讲演术和论辩的热爱。罗马也有重要的悲剧作家，如塞内卡（约公元前4—公元65），他将高尚的诗歌和激烈的动作场面熔于一炉；并有喜剧作家，如普劳图斯（约公元前254—前184），他发明了“认错人”和“误交流”（cross-communication）技巧，这些技巧对于喜剧作家具有经久不衰的参考价值。他们二人对莎士比亚及其时代的戏剧产生了深远的影响。

伊丽莎白时代惯例

世界是个大舞台，所有的男男女女都不过是演员：他们有自己的出口和入口，一个人在自己的一生里会扮演很多不同的角色。
——威廉·莎士比亚

“伊丽莎白时代”这一术语指16世纪英国女王伊丽莎白一世在位期间的英国历史和文化。在戏剧史中，此术语指威廉·莎士比亚（1564—1616）及其同时代人的杰出悲剧作品。一些人认为这一时代的戏剧无与伦比。戏剧会在类似旅馆院落的地方上演，三面都有包厢环绕。观众整年可以看戏。看戏的时候，他们会依据各自的社会地位或坐或站。上层和中层社会的观众会坐在有顶棚的位子里，这样，在天气恶劣的情况下，他们也不会受罪。而下等人或平民百姓则要站在露天里，忍受各种各样的坏天气。

同样，这一时期的一个重要惯例也是清一色的男性演员，不过，他们不再戴面具。男孩现在开始扮演女性角色。所有演员都要穿戏装，还要化妆，并戴假发。

另一个戏剧惯例是不使用道具和舞台布景。这种“限制”实际上有一个好处。因为伊丽莎白时代的剧作家被迫只能靠语言来“布景”，这激发出了英语中一些最优美的诗歌创作。下面这个例子表现的是莎士比亚如何在《亨利五世》一剧中让他的叙事者在大白天里站在光秃秃的舞台上，让观众相信他们看到了士兵们在战斗的前夜正在紧张地扎营：

> *现在请诸位心中想象，蠕动的低语和凝视的黑暗充满了这宇宙的穹冥。两营对峙，双方军中的嗡嗡声在黑夜之中荡漾，站岗的哨兵几乎可以听到对方的窃窃*

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

私语：营火相望，藉着暗淡的火光，双方可以窃见对方的棕黑的脸……

可怜的待毙的英国人，像牺牲品一样，静静的守候在营火旁边，盘算着晨间的艰危，罩在消瘦的脸上的一层肃杀之气，以及敝旧的战服，使得他们在月光下像是可怖的幽灵。[1]

（梁实秋译文）

因为观众同舞台的距离非常近，所以他们可以清楚看到演员的表情，并能够清楚听到他们安静的讲话声。最重要的惯例之一是独白（soliloquy），即演员会把自己的想法大声讲出来。在所有戏剧中，最有名的独白当属哈姆雷特的独白："活着还是死去"（To be or not to be），不过在莎士比亚的其他作品及其同时代剧作家的作品里，也会广泛使用独白。现代剧作家常常受制于这一惯例：他们要使其作品听起来尽可能地接近真实生活，尽管他们可能仍会希望观众可以接受独白。虽然如此，他们常会使用潜台词（subtext），即剧中人物会用明显掩盖他们感情的语言，有时则会通过更有力量的手段——沉默的顷刻——来揭示自己内心的想法。

旁白是指一个演员在其他演员在场时说的话。观众可以听到他在说什么，但是其他演员却听不见。旁白也是一个广泛使用的惯例，它常常是简化的独白。譬如，哈姆雷特在听到其奸诈的叔叔的花言巧语之后，对观众说道："亲上加亲，越亲越不相亲。"（卞之琳译文）仅用了十个字，莎士比亚就勾画出了哈姆雷特对这个在他父亲死后马上就迎娶其寡居的母亲的人所持有的看法。到了18世纪，旁白在严肃的戏剧作品中已经废而不用，但在喜剧中，旁白一直沿用到19世纪；而在歌舞喜剧中，旁白则沿用到20世纪。

伊丽莎白时期的戏剧因其崇高的悲剧境界而具有希腊戏剧的特征，但是，这一时期的戏剧在表演上无疑也具有罗马戏剧的特点。当着观众的面，人的眼睛会被挖出来，手被剁下来，还有投毒和决斗。人会被绞死、刺死、勒死（在《哈姆雷特》最后一场戏中，王后喝下了毒酒，雷欧提斯和哈姆雷特先后用毒剑刺中对方，而国王也死于毒酒和刺伤。当时还有一部戏，剧中所有人在最后一场戏里都死了，剧作者不得不安排一个侵略军的头目来接管整个国家！）在莎士比亚的舞台上，甚至还会上演大规模的战斗，但所有人都不会在受伤之后马上死去。伊丽莎白时期的戏剧惯例允许人在临死之前作一次滔滔不绝的演讲。不论对于我们，还是对于伊丽莎白时代的人来说，临终演说是一个重要的戏剧惯例。然而，在真实生活中，人们并不总是会在最后一刻说出自己的感受。哈姆雷特在临死之前对他的朋友赫瑞修讲的一席话向我们表明，对他而言，人们能够记住他的高贵有多么重要：

啊上帝！——赫瑞修，事情若是就这样的暧昧不明，我死后要留下一个何等罪过的名声！如其你真是爱我，且别去享天堂的极乐，在这严酷的尘世隐忍些时，把我的故事宣扬一下。[2]

（梁实秋译文）

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

临终遗言这一惯例仍会用在犯罪片和爱情片里，也许是为了呼应观众的这一需要，即死亡不允许不了了之的收场。

注意，哈姆雷特在临死之际讲的话仍然是诗体语言。在伊丽莎白时期的戏剧中，高贵的角色总说韵文，仆人们说的则是散文，其中充满精巧的双关语和笑话。剧作家不会试图让人物按照普通人——包括在观众席上的普通人——实际说话的方式讲话。剧中的人物不会说“昨晚到现在，我啥也没吃”，或者“这雨下得真烦人”。每个人物的讲话都会适合当时的场合。只有在舞台上，人们才总会适逢其时、恰如其分地讲话。

一部戏应该给你提供可以思考的东西。如果我看了一部戏，并能在第一次看的时候就可以理解它，我就知道那不会是一出好戏。

——T. S. 艾略特

像其同时代的大多数悲剧一样，《哈姆雷特》包含了许多罗马元素。其时的戏剧创作不再遵循时间、地点、行动一致的三一律。情节也不再取材于神话，这也就是说，不再依赖观众对接下来所发生事情的预知。悬念得到了重新的界定，它包含了“意外”要素以及情节“转折”，这是一种在今天的舞台和银幕上仍然很流行的惯例。就在你以为自己知道故事会如何往下发展的时候，剧作家将会把故事带到一个完全不同的方向上去。譬如，在莎士比亚的《冬天的故事》中，有个国王因为妻子不忠下令将她处死，可这是个莫须有的罪名。在国王和我们都毫不知情的情况下，王后隐居多年。当悲伤的国王发现她蒙受无辜罪名之后，便要求人们在他的花园里立一尊王后的雕像。当雕像完工揭幕时，国王看到了一个惟妙惟肖的王后，这使他益发悲痛不已。然而，意外的是，这尊雕像就是活着的王后。最后，她从台座上走下来，原谅了自己的丈夫。

莎士比亚的情节主要取材于以前的戏剧作品，其中的很多情节都匪夷所思且错综复杂，有时观众会感到不明所以。使它们超越古往今来一切作品的是其诗歌，它可以对人类境况做出史上最为深刻的分析。

莎士比亚的诗句使用的是五步抑扬格（参见第四章）：一行包括 5 个“音步”，这是一种节奏听起来像“嗒大，嗒大，嗒大，嗒大，嗒大”的诗。有经验的演员在表演莎士比亚戏剧的时候，会让节奏很难觉察，因为莎士比亚以某种——神奇的——方式使富有节奏的字词准确地配合着它们出现的场面，如此一来，观众便很少会意识到节奏本身的存在。在演员接受训练表演莎士比亚保留剧目的时候，老师常常指导他们要把他的韵文当做优美的散文来处理。

莎士比亚有把五步抑扬格与准确契合其戏剧情景的语言结合起来的天分，《奥赛罗》的最后一幕戏是彰显他这种天才的精彩例子。题名主人公奥赛罗因为怀疑自己的妻子不忠，在狂怒之下掐死了她。就在他刚刚杀死她之后，他突然听到有人在敲门，妻子的侍女艾米利亚请求他能让她进来。奥赛罗喊着他马上就来，然后在他清楚地意识到了自己的可怕行为之后，他对自己说道：

> 是的，这是艾米利亚。——等一等。——她死了。她多半要来说凯西奥的死。外边已经听得见嘈杂的声音。嘿！一动不动了吗？像坟墓一样沉寂。要不要让她进来？妥不妥当？我想她又在动了，不，怎么办呢？要是她进来，她一定要跟我

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在 1995 年根据莎士比亚的悲剧改编的电影中，劳伦斯·费舍伯恩（左）扮演奥赛罗，肯尼斯·布莱纳扮演伊阿古。莎士比亚的这部作品显示了他所拥有的把五步抑扬格与场景的戏剧性要求这两者有机结合在一起的非凡天分。

的妻子说话。我的妻子！我的妻子！什么妻子？我没有妻子。[3]

（朱生豪译文）

这几行诗句几乎可以完美无缺地把它们用“格律标识出来”，这即是说，人们可以用很夸张的方式读出其中的五步抑扬格。一个鲜明的例外是第五行里的“不”这个词，它显得特立独行，要求演员在说出这个词的时候，前后都要留有间歇。除此之外，这一行是完美的五步抑扬格。然而，整个这一段台词迫使演员在奥赛罗的疯狂思绪所要求之处有所迟疑停顿。莎士比亚的天才使他能够让演员“用两种方式表演这段台词”：在突出诗歌节奏的同时，又可以自由探索角色的情感。

莎士比亚的诗歌富于意象，就像下面这段台词，哈姆雷特在其中回想起了新国王是如何谋杀自己父亲的：

他偷杀我父亲，是趁他满肚是俗念，
孽火正旺，像五月花开的时候，
天知道他死后怎样算生前的一笔账！[4]

（卞之琳译文）

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

Audit（账簿）这个词就是一个意象，意思是一页账目，一面记录的是善行，另一面记录的是罪恶。

当哈姆雷特粗暴地强迫王后承认自己与新国王狼狈为奸时，王后惊呼："啊，哈姆雷特！你把我的心都撕成了两半！"哈姆雷特接着使一颗破碎之心的意象变得更加完整，他告诉她说："那就把坏的那半丢掉，留下另一半，干干净净地过日子。"

莎士比亚的韵文还会迫使演员使用速度由慢而快、声音由小而大的言语力度技巧（verbal dynamics），这种技巧鼓励演员在讲话时，要尽可能自然，不要矫揉造作。哈姆雷特对前来城堡表演的演员说的那段著名台词显示了莎士比亚对当时流行的夸张表演风格持强烈的批评态度，他希望表演要更自然：

> 念这段台词，我请你们，要念得像我念给你们听的那样，轻溜溜的，从舌尖上吐出来……也千万不要老是用手把空气劈来劈去，像这样子，而是要用得非常文静；要知道，就是在你们热情横溢的激情当中，雷雨当中，我简直说是旋风当中，你们也必须争取到拿得出一种节制，好做到珠圆玉润。[5]
>
> （卞之琳译文）

莎士比亚的研究者一直想发现有一种统一的可以贯穿其所有戏剧作品的哲学。的确，莎士比亚的许多台词，特别是《哈姆雷特》、《李尔王》和《麦克白》中的台词，都包含着可以透示人类境况的深刻智慧。上文引证的哈姆雷特给演员提出的那些建议似乎来自于莎士比亚对戏剧的个人见解，因为他的这段韵文充分证明了他希望为演员提供言语力度技巧，这样演员在表演台词时，就不会"用手把空气劈来劈去"。不过，莎士比亚感兴趣的也许是为各种各样的观众能提供丰富而层次不等的娱乐。然而，莎士比亚所塑造出的主要角色的复杂性却表明他执迷于人类心理学（尽管当时还没有出现这个说法）以及这一挑战，即把舞台当做——就像哈姆雷特所说的——"举起的……一面可以映照自然的镜子"。

环球剧场上演了大部分莎士比亚作品，该剧场曾被大火焚毁。不过，之后又得以重建。环球剧场为演员提供了一个可以上演莎士比亚戏剧作品的真正场所，就像4个世纪以前的表演一样：没有布景，只有几个道具，当然还有使观众可以激发自己想象力的非凡的语言。

现代作品——特别是电影作品——不会仅只依赖语言，而且还会极力追求现实主义风格，战争场面尤其如此。电影的现实主义通常会增强而不是减弱行动的效果。人们曾多次说过，如果莎士比亚能在今天创作，他一定会去好莱坞。可另一方面，许多旨在再现伊丽莎白时代戏剧创新精神的小制作也会像那些大制作一样有效果。20世纪90年代中期推出的《罗密欧与朱丽叶》就是在一个光秃秃的舞台上表演的，整部戏的所有人物都是由四个年轻人串演的。

了解到伊丽莎白时期的惯例可以让我们享受到各种各样的戏剧带给我们的乐趣。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

我们不应该期望戏剧只有一种风格——现实主义——因为舞台上的现实可以是我们愿意接受的一切。如果我们接受的愈多，我们就会因此而变得愈加丰富。

新古典主义惯例

伊丽莎白时期的戏剧是一个自由行业。它废除了时间、地点和行动一致的三一律，并有复杂的情节和次要情节，还有与故事主线常常无关的人物。尽管莎士比亚及其同行们了解古典戏剧，但他们却宁愿让自己冲破古典主义的束缚。不过，到了17世纪晚期，当剧场由室外搬到室内，观众变成了那些着装漂亮体面的贵族时，人们便强烈要求戏剧向较少的暴力场面、风格更为精致的古希腊戏剧回归。

然而，新古典主义戏剧在某些方面却与古典主义不同。它更加倾向于现实主义，舞台上备有室内照明设备及家具。女人第一次获准表演，尽管女性表演并不总是被视为一项体面的职业。许多戏剧作品取材于古典神话故事，但是剧作家却会对它们加以改编，以反映当代的问题和道德观念。

剧作家和舞台监督恢复了古典的时间、地点和行动的一致律。如果情节需要表现不同地点的场面，那么解决这个问题的办法就是使用一种铺张的中性布景，譬如使用一个可以代表一切的大房间。这样，换景员就可以把家具和道具搬上搬下以适应不同场景的需要。

诗歌一直是悲剧的语言，但有时它变得高度程式化，远不能像莎士比亚戏剧中的诗歌那样可以表现人物复杂的心理。浮夸的语言投合的是贵族的品位。举个例子，新古典主义戏剧在说到“空气”时会避免使用“air”，而会用“ozone”，说到“猫”时不会用“cat”，而是用“feline creature”。[1] 因为在公开场合下表现极端的情感不能为人们所接受，因此剧中人物常常不会表露而只是谈论情感。相比之下，莎士比亚的语言却可以让演员发泄痛苦而饱受折磨的情绪。

在英国的新古典主义悲剧中，人物讲话用的是双韵体：两行尾音押韵的诗句。通常，每一行诗句的结尾处都会有一个停顿，用以突出韵脚。莎士比亚使用的双韵体（在某个场面结束时用的双韵体除外）常常不会这样。对于必须避免讲话节奏单调，以免让人过度关注韵脚的演员而言，新古典主义的双韵体尤其是一项挑战。

莎士比亚并没有为新古典主义观众真正接受，他们认为其率直的情感过于粗俗。新古典主义剧作家们会毫不犹豫地改写他的剧本。例如，约翰·德莱顿（1631—1700）就把莎士比亚所描绘的中年人之间彼此毁灭的急风暴雨之爱变成了《一切为了爱情》，这是一部“温和”的悲剧，描写的是行为有欠分寸的贵族的故事。

---

[1] air的意思是“空气”，ozone的含义是“纯净清新的空气”，后者比前者更生僻、书面化。cat意为“猫”，feline creature意为“猫科动物”，作者以此两例说明新古典主义戏剧在语言上的做作之风。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

法国的新古典主义舞台产生的一个重要悲剧作家是让·拉辛（1639—1699），他的《菲德拉》重新讲述了欧里庇得斯的一部戏剧：一个继母不可遏止地爱上了她的继子。尽管菲德拉用了大量文雅的语言谈论自己充满邪恶的激情，不过，这部作品确实达到了伟大的悲剧作品的高度，并为女演员提供了扮演戏剧中最具挑战的角色之一——菲德拉的机会。

《菲德拉》的背景已经与其古典主义祖先相去甚远。它变成了一个文明的法国客厅，而且尽管剧中人物用的都是希腊名字，但他们在长相和谈吐上一定颇似当时的贵族观众。当女主人公向她的继子袒露感情时，他的反应是"夫人，恐怕出了点儿差错"。与最初的希腊神话时代相比，这种反应更适合拉辛的时代。在某种意义上说，《菲德拉》及同时代的其他悲剧作品在英吉利海峡两岸，表现的都是举止礼仪和得体行为。人物的本能欲望和社会规范之间的矛盾常常使他们的内心充满了激烈的冲突，这种冲突常会隐藏在文明的对白背后。该时代的作家常会探索外化这种冲突的方法。

新古典主义戏剧的行动通常是在一天之内发生的；或者，如果可能，也可以是即兴表演。新古典主义戏剧同样会使用信使来报告台下的暴力冲突，即使他要花很长时间来讲述复杂的事态。譬如，在《菲德拉》一剧中，不幸的继子成了父亲诅咒的牺牲品。信使会详尽描写他暴死的恐怖细节，这个沿着海滨驾着马车的年轻人是怎样被潮水吞没的（毫无疑问，如果《菲德拉》被拍成一部当代电影，这个场面对于特技效果部门将会是一个激动人心的挑战）。

灯熄了，心却剧烈地跳动起来。
——朱迪·安德森

悲剧和喜剧在新古典主义时期都非常盛行。这两个剧种反映了贵族们对举止礼仪和高雅品位的关注。总体上讲，新古典主义喜剧会嘲弄那些行为不见容于社会的人，或是那些意识不到自己恶劣行径的人。这一时期的杰出喜剧作家是莫里哀（1622—1673）。他在恪守当时的戏剧惯例的同时，还成功使自己的舞台充满了各种各样生动耀眼的喜剧人物。

德莱顿幽默机智，他对通俗喜剧的创作也做出了自己的贡献。《安菲特律翁》是另一部讲述交战中的希腊神祇的故事，其中有这样几句台词，它们闪烁着新古典主义的光芒：

> 我爱美丽的艾莉斯，时刻为她死，
> 不为她的芳唇，不为她慵倦的眼神；
> 她反复无常，对此我们无异议；
> 可我和她一样都翻云覆雨。
> 我们谁也不信对方的甜言蜜语；
> 所以不会辜负对方的忠贞和信任。

像德莱顿这样的语言天才对英国戏剧的影响一直延续到今天。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

维多利亚时代惯例

观众坐在黑暗中，抬头看着被灯光照亮的舞台，这是19世纪晚期的场景。维多利亚是当时英帝国女王。在大西洋两岸，现在更加富裕的中产阶级试图恪守一度专属于贵族阶层的礼节。其成员现在涌入剧场，希望在舞台上看到被真实描绘的中产阶级生活。

舞台上的人会走动、彼此说话，没有留意到一大群人正在偷看他们的所作所为，偷听他们说话。他们的工作就是假装观众不在场，而观众的工作则是假装他们没有看到演员们在一个布置得像是真实内景的场景里活动。演员们走上走下的楼梯是真的。他们吃的东西也是真的。在舞台上，有人会开门，走进去，可能是去外面。但其实演员只是走到后台，也许是想再看一眼剧本，以免把下面几句台词搞错。可观众不会这样想。这一时期是一个逼真（verisimilitude）时代，这一惯例要使一切看起来和听起来都像真实世界，它要掩盖戏剧的娱乐性。舞台的前部——又称舞台口——被看做是行动发生于其中的房间的第四面墙。演员不能“破坏”这道墙，或是去看观众。这个惯例，或称规定，是非常明确的。一部戏包含自身，并且仅只包含自身。然而，有时，演员也会“开小差”，他们会稍稍侧过脸来面对想象中的第四面墙，并会用比正常说话声音还要大的声调讲话。观众对此也不会有异议。

观众不仅要相信布景的真实，而且还有对白的真实。他们会思忖：“没错，人们听起来就是这样的，我的有些朋友就是这样说话的。”散文对白可以谈论日常琐事（要是用诗歌，听起来就会非常做作）。最终，在戏剧发展史上，剧中人物可以同看戏的人在表面上听起来一模一样。

阅读这一时期的戏剧作品时，我们可能会惊讶那时的观众怎么会当真相信其中的对白。不过，从某种程度上说，它是真实的，因为在那一时期，中产阶级会恪守他们在家里和在学校经过严格训练之后所掌握的语言上的细微差别。在今天的戏剧、电影或电视中，我们虽仍然会接受对白的“真实性”，但咕哝、叹气和沉默往往代替了语言。如果使用得当，它们也会非常出效果。

新古典主义剧场常常会雇佣小型交响乐队在演出之前、期间和之后演奏。在逼真的维多利亚剧场里，除了人们可以真实听到的时钟报时声、远处的钟声以及雾号之外，不会有其他的音乐和声音。逐渐地，音响效果变成了戏剧里的一个重要元素，因为剧中不再有音乐来渲染情绪。

时间间隔会在观众拿到的节目单上予以说明。现在可以用灯光区分白天和夜晚。随着电的应用，人们还可以给演员打光，舞台化妆也可以突出，甚至是掩盖他们的容貌。如果一个稍显年轻的演员要扮演一个中年人，人们就会尽一切可能掩盖他/她的年轻。即便如此，这种角色分配法却越来越过时。演员的选派依据的是其体形和声音是否与角色相契合。可以扮演许多角色的多面手成了明星。刺杀亚伯拉罕·林肯的凶手约翰·维尔克斯·布思就是一个大牌明星，他的兄弟爱德温·布思、爱莉诺拉·杜思、莎拉·伯

一部戏的结构永远都是小鸟如何回家栖息的故事。
——阿瑟·米勒

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

恩哈特、芬尼·肯伯、帕特里克·坎贝尔夫人和埃德蒙德·吉恩同样也是。

导演也成了一个重要人物。此前，一部戏的排演是由演员们集体完成的。通常，剧院经理会在戏中扮演主角，他会告诉演员在任何时候都要给他留出舞台的中心位置。然而，在逼真戏剧中，导演会仔细监督演员的活动及其对台词的阐释。莫斯科艺术剧院的创建人康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基（1863—1938）突破了逼真惯例，开创了名为自然主义的表演风格。在这种表演风格中，演员以真实的人性为依据来阐释台词。在排练时，斯坦尼斯拉夫斯基会问演员这样的问题："一个遭到拒绝的求婚者真会这么讲话吗？"随后，他会补充说："不过，当然，是作者让你这么说的。现在，去找到一种更为可行的说法。"如果演员问："我怎么才能找到这种说法呢？"斯坦尼斯拉夫斯基的典型回答就是"设身处地。"他给戏剧表演增添了一个新的定义，即，表演是想象中的真实。这个定义在很多国家仍然是戏剧训练的一个基本原则。

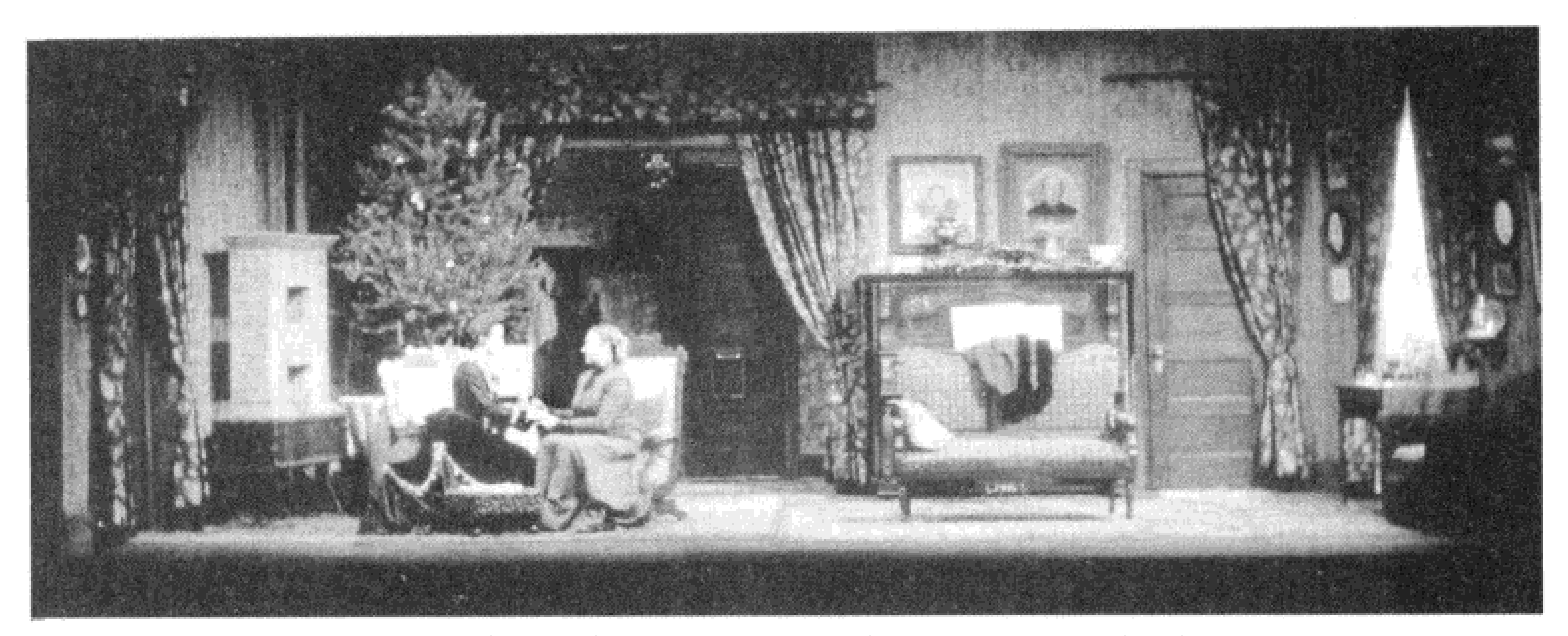
逼真而不是自然主义这一惯例，导致了一种新的、在当时（现在仍然是）非常吸引观众的戏剧类型的产生：诡谲的神秘剧。在这种戏剧中，观众一直会焦虑地猜测谁是凶手，直到有一个非常聪明的侦探在落幕之前给出一个出人意料的答案。电话线被切断，一场猛烈的暴风雨使凶手无法潜逃。所有人看起来都有嫌疑，他们的活动可疑，并都有案发时不在场的证明。所有有嫌疑的人都不喜欢受害者。是谁干的？怎么干的？逼真对于谜题剧来说，是一个理想惯例，因为倘若剧中人物被限制在一个特定的地方，紧张的气氛马上就可以营造出来。观众同样知道凶手就是剧中的某个人。尽管意外结局在这种戏剧类型里是一个必备元素，但是，逼真惯例却不容许有离谱的事情发生。剧作家不应该拖延给出可以解开谜底的线索，剧中不能出现意外的遗嘱、结婚证书或指控信，而仅应有观众和剧作家之间的智力角逐。在最好的神秘剧里，谜题的破解不可以是巧合，而是要通过逻辑推理出来。剧中一定要埋伏许多观众当时没有留意到的细节，它们会逐渐指向一个可信而又聪明的解释。看戏的人会想："嗯，我本该看出来的！"不过，他们却会为自己受骗感到高兴。如果没有意外，戏看得就不会那么过瘾了。

如果在第一幕戏里，墙上挂了一支枪，那么在最后一幕戏里，枪就一定会响。
——安东·契诃夫

逼真的戏剧声称自己会尽最大程度的忠实去模仿真实生活。倘若这一说法完全属实，那么它的情节就不会很紧凑。这里起作用的是别的因素，即一种为19世纪早期法国剧作家所推广的因素，这就是佳构剧结构（well-made play structure）。布景和表演上的现实主义常常会掩盖这一事实：戏剧并没有表现真实生活的本来状貌。在佳构剧中，第一幕里提到的事物和人在后来一定要显得很重要。如果提到了手枪，有人就要被打死；如果有人轻微咳嗽，后来就会发现这个人患上了不治之症；如果不经意间提到一封发错了的信，就一定要让观众感到这封信会带来可怕的后果。几乎一切都不是多余的；所有的东西都要对剧情有所推进或对人物特征有所展示。甚至就连布景也必须遵循这一惯例的规定。布景中的每一把椅子都要有某个角色在某个时刻坐到上面去；一盏灯一定要点亮，一扇门一定要打开，楼梯一定要派上用场。

显然，维多利亚时代最重要的正剧作家是挪威的亨里克·易卜生（1828—1906）。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



1980年在宾夕法尼亚州兰卡斯特绿色房间剧院重新上演的《玩偶之家》的布景，该布景由杰夫·奎因设计，属于厢型布景。

他的作品《玩偶之家》将会在本章后面作讨论。在易卜生的世界里，理念是真实的。它们总会同当前的社会问题发生联系；有时它们还会让他的中产阶级观众感到震惊。然而，尽管他的主题是真实的，但同时他也是一个杰出的技艺大师，受到佳构剧惯例的强烈影响。

佳构剧中特有的因素是必要交代，为故事提供背景及各种先在的关系。在逊于易卜生的二流作家手中，19世纪的必要交代可以占用一部戏的整整第一幕。剧中人物会向彼此讲述在真实生活中所了解的事情。因为没有叙事者和合唱队，维多利亚剧作家必须使必要交代听起来真实。可是，要做到这一点，却并非易事。

不过，易卜生的必要交代却非常吸引人，这是因他所描写的主题之故。《玩偶之家》(1879)通过描写一个长期被视为禁忌的问题——维多利亚的婚姻准则所固有的虚伪性——给戏剧界带来了革命：交代性的对白小心地揭示着婚姻关系的实质。其中谈到了她是多么不在乎钱，可后来我们发现为了挽救丈夫的生命，她借了一大笔钱，一笔我们得知她根本无力偿还的钱。在某种意义上说，这部戏的大部分内容都是必要交代。过去是渐次呈现出来的，而一桩曾被视为理想的维多利亚婚姻的脆弱基础也是如此。

维多利亚时代的喜剧作家也会探讨现实问题，但他们会做得既机智又文雅，这是他们从新古典主义前辈那里继承下来的传统。其完美范例是奥斯卡·王尔德的《不可儿戏》[①](1895)，它的副标题是"给严肃人士看的无聊喜剧"。这部作品至今仍是一部名作，其俏皮诙谐的讽刺短句和对白表现了文明人应该怎样说话，但在这背后，同样还有对维多利亚上流社会礼仪和价值观的不折不扣的讽刺，这些同样也是易卜生在《玩偶之家》中表现的主题。王尔德的人物虽会互相打趣，但他们同样代表了没落的一族：在一个越

① 该作品的英文名字是"The Importance of Being Earnest"。有人译为《认真的重要性》，译者此处取余光中先生的译法。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

来越为中产阶级所主宰的时代里，拼命去维护自己地位的达官贵族。

像易卜生一样，王尔德（1854—1900）拒绝让古老的三一律束缚自己。虽然他的作品常常会采用所谓的厢型布景——一种会使用帆布，并会在上面画出实物的室内景——但他却会要求换景员在一幕戏后拆除布景，然后为下一幕戏重新搭建一个完全不同的布景。其他的维多利亚剧作家也会这样做，尽管大多数作家，其中包括易卜生在内，会更趋保守，他们极少会使用一个以上的背景。

随着制作成本的增加，制作人于是想要制作不需要改换场景的戏，这给作家带来了新的问题。他们不得不想出各种原因，让所有重要的角色都出现在同一个看起来真实的客厅里，并在时间间隔上“做手脚”。一个演员退场时会说：“我 20 分钟后再回来”，可他 / 她在 5 分钟后就回来了。在下一小节中，我们将看到现代戏剧试图摆脱不合逻辑的限制，发明了许多替代厢型布景的办法。

早期现代戏剧惯例

布局工整的维多利亚戏剧常常会在一个家具陈设讲究的客厅里展开，年轻的作家对此不可避免地会感到陈腐老套。剧作家想要创造一种新的戏剧，它可以突破第四面墙的戏剧中一来一往的对白的限制，并且也不会假装观众不在场。

在 20 世纪早期，德国戏剧因一种被称为表现主义（expressionism）的新风格而产生了广泛的影响。布景不再具有现实主义特性，而是象征性的。一部美国戏剧《计算机器》的布景曾使用了一个庞然大物——早期的计算器，剧中主人公零先生最终就是被这台机器折磨至死。

现代戏剧在舞台设计和情节编排上做了许多试验。圆形剧场——譬如，现仍十分活跃的华盛顿特区的圆形剧场和曼哈顿的时代广场剧场——可以让观众感到他们与演员的距离更近，并能激发剧作家创作出这样的作品：观众显而易见的在场被视为自然而然。舞台上甚至是光秃秃的，没有布景，目的是激发观众的想象力。许多人都相信维多利亚戏剧损害了观众，因为它极少给他们留下想象的空间。1940 年，美国剧作家桑顿·王尔德（1897—1975）在他的作品《我们的小镇》里，让一个叙事者走上空旷的舞台，沿袭莎士比亚《亨利五世》的方法，在观众的头脑中创造了一个名叫新罕布什尔的小村庄。像其他现代剧作家一样，王尔德希望回归到这一基本前提，即，只要在开始时把“规则”讲清楚，观众什么都可以接受。

随着 19 世纪的流逝，舞台布景设计的目的不再是为了掩盖其非真实性，而通常是为了传达出一种比喻，用一台机器、一个动物园，或是一座监狱代表社会。甚至在现实主义戏剧中，布景有时会在同一个房子里分出几个房间，或是房间里分出几个部分。通过愈来愈复杂的照明技术，观众受到的“训练”是，当一场戏在舞台上被照亮的部分上演时，他们应该相信舞台上没有被照亮的部分是不存在的，尽管他们还能看得见这一部分。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

戏剧界的革新接连不断地涌现。另一位美国剧作家尤金·奥尼尔（1888—1953）曾写过一部现代悲剧《榆树下的欲望》。在这部作品中，一个儿子及其继母之间富有戏剧性的冲突是在楼上的卧室里展开的，而在楼下，小镇上的人正在跳民间舞。为了让观众更关注楼上的紧张气氛，导演让楼下的人在跳舞的时候突然保持“僵持不动”，直到楼上的戏剧性场面结束。这场戏的高潮是继母谋杀了刚刚生下来的孩子，而孩子的父亲就是她的继子。尽管那些“僵持”的舞者在某种意义上不在事发现场，但他们依稀可见的身影却构成了一种讽刺性的对比：哪怕是在那对悲剧恋人实施暴行之时，日常的生活还是一如既往。

奥尼尔在《奇异插曲》里彻底改造了莎士比亚独白，这部长达6小时的戏剧一丝不苟、不厌其烦地解剖了剧中人物复杂的想法。这部戏剧把自然主义对话、厢型布景和直接说给观众的独白杂糅到了一起。

剧作家为了达到希腊人和莎士比亚的高度而不断寻找新的途径，他们甚至重新开始使用韵文。不过，除少数例外，现代诗剧既沉闷又做作。举个例子，麦克斯维尔·安德森的《冬景》表现的是一个移民死囚的儿子的故事，他爱上了一个公寓女孩；他们说的话都是离谱的诗。不过，安德森的创作手法在《伊丽莎白女王》和《苏格兰的玛丽》这两部历史剧中倒更成功。因为对于她们而言，复杂的诗体语言显得更加可信。

现代戏剧创造出了很多反映时代和时代问题的音乐喜剧、音乐剧和歌剧。一些严肃作家在音乐中找到了抒发情感的途径，而倘若使用散文的话，这些情感就会显得更加煽情。

当代惯例

许多新惯例的存在并不意味着旧惯例会被弃置不用。逼真的布景、服装和化妆仍继续主宰着职业戏剧，但**对话**却变得比以往更加自然，因为作家和演员都会努力接近人们实际讲话的方式。但是，戏剧永远具有一种人工性，因为悲剧和喜剧都是对现实的强化。有些戏剧，譬如迈克尔·弗雷恩的《哥本哈根》（1998），围绕许多思维极度活跃、通常探讨晦涩问题的人物而展开。这种剧作的对白要求观众更仔细地去听台词（他们并会从中受益）。最成功的作品会避免使用风格化的诗体语言，因为我们无法想象还会有人在使用这样的语言。

沉默的顷刻常常会取代冗长的对话。人物之间不会讲述他们的感受，相反，像我们大多数人一样，他们无法说出自己的感受。由于某种原因，我们无法表达内心最深处的想法和情感，而许多新作家都可以熟练地创作那种言不尽意的对白。英国作家哈罗德·品特是创造通常令观众感到困惑的间歇和沉默的大师。做得好的时候，品特可以把人物的内心展示得淋漓尽致。离开剧场后，在其他观众早已忘记了自己看过的作品时，品特的观众还会讨论该作品及其真正的主题。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

有时，戏剧故事可以反过来不按照时间次序来讲述。这一惯例非常之新，因此观众现在还需要适应它。斯蒂芬·桑海姆的音乐剧《往昔快乐时光》的线索就是从后向前讲的，可它的票房却不成功。

更普遍的惯例是闪回（flashback），它一直是一种电影惯例，但直到现代阶段，闪回才成为一种戏剧惯例。随着各种风格选择的出现，剧作家可以使用看起来很像某个真实地方，但其中只会缺少那么一点点现实细节的布景，这样，剧中人物就得以在时间中来回穿行。阿瑟·米勒在《推销员之死》(1949）中，就出色地使用了这样的闪回。开始，我们看到的是主人公的儿子们。他们活在现在，没有实现父亲对他们所怀有的梦想。接着，作品频繁地闪回到以前的快乐时光，这种闪回手段使得前后的对比让人感到非常痛心，但它却是表现米勒悲剧性意图的必要手段。

一个较新的惯例是让两三个演员扮演所有角色。许多剧作家的创作表明观众愿意相信在一场戏里，演员A是一个老头，可在下一场戏里却成了一个十多岁的小伙子；或者，演员B在一场戏里是一个男人，但在下一场戏里却变成了一个女人。我们将在本章后面讨论到托尼·库什纳的《天使在美国》(1992)，改换性别的做法贯穿于这部作品中。戏剧艺术家正在发现，只要一部作品没有打破自己的规矩，观众可以接受的东西是无限的。

这些革新可以给观众带来极大的满足。他们可能很高兴地注意到变形的出色技巧；或者他们也可能对这种不必要的混乱做法感到恼火，认为这种压缩的办法很糟糕。非传统的演出、性别互换，以及“演员经济”甚至可能会让一个以传统风格习惯上演的为人所熟知的故事情节焕发出新的生机。

20世纪后半叶，纽约的“生活剧场”试验了一种极有感染力的手法。那些扮演无家可归的穷人的演员会走到通道上行乞。在其他剧院里，观众还会被蒙上眼睛后由人带到指定座位上。有的戏剧作品会在不同的地铁站一场接一场地表演。在《托尼和蒂娜的婚礼》中，观众先是到教堂参加仪式，然后转到一个招待场所会餐。

好人的结局快乐，坏蛋的结局悲惨。这是小说的含义。
——奥斯卡·王尔德

导演罗伯特·威尔森是创造先锋惯例的引领者。他的一部作品《内战》是在伊朗的一座山上表演的，历时7天。由他导演的菲利普·格拉斯的歌剧《海滩上的爱因斯坦》的演出时间很长，因此创作人员会鼓励观众溜出去吃下午茶，而且无论何时，只要想回来，他们还可以“跟得上”表演。之所以可以这样，是因为该作品以精致的视觉影像取胜，其中没有依稀可辨的情节线索。

纽约不是人们可以了解当代戏剧惯例的唯一场所。几乎在所有的城市和大学城，都有小型演出团体，它们可以摆脱传统表演的限制，而需要的资金又不多，这虽会限制它们的演出季，但成本上的节俭可以刺激小剧团用富于想象力的技巧和优秀的表演对此做出补偿。低成本制作还会促使小剧团更愿意冒险演出没有名气的作家所创作的不寻常的作品。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

悲　剧

第一个已知的对悲剧进行批评分析并给悲剧下定义的人来自古希腊，这个人不是一个创作作品的剧作家，而是一名对悲剧在观众身上之效果进行观察的哲学家观众。亚里士多德环顾着上演戏剧的圆形剧场，他想知道是什么让人感动？人们为什么会感动？所有悲剧必须具备的基本元素是什么？最后，为什么一些作品会比另一些作品更成功？这位西方戏剧的第一位批评家在《诗学》中写下了自己的观察所得，其中包括那篇著名的悲剧论，并且，人们相信，其中还有一篇喜剧论，不过，除了第一行之外，它已全部佚失。

亚里士多德分析了对一个虚构故事的体验怎样才会与一个真实悲剧事件的体验效果相同。他意识到这是因为观众会与剧中人物认同，因此几乎可以在同等程度上感受演员们假装出来的痛苦。为此，他认为悲剧中最理想的主人公必须在总体上是一个有德行的人（否则，人们就不会在乎他的遭遇），但他又并非完全无辜。倘若厄运降临到一个完全无辜的人身上，观众就会觉得这样的结局过于冷酷而拒绝接受它。

> 坏人的结局悲惨，好人的结局不幸。这是悲剧的含义。
>
> ——汤姆·斯托帕德

亚里士多德喜剧论中唯一残存下来的话是：悲剧是近距离看到的生活；喜剧是远距离看到的生活。从这句话中，我们可以作如下推断，即喜剧不会深刻地感染人，而且也不会期待观众去认同剧中的人物并体验他们的痛苦。

希腊悲剧

亚里士多德把悲剧成分分成六种，其重要性依次排列如下：情节、人物、思想、言语、戏景和唱段。[①] 换言之，尽管唱段是整体效果的一部分，但是这一成分却不像情节一样是必需的，因为倘使没有情节，也就不存在戏剧。接下来，亚里士多德给出了他为悲剧所下的那个著名的定义：

> （悲剧）是对于一种好的行动的模仿，这个行动是完整的，并有一定的长度。悲剧的各个部分使用的是会让人感到愉悦的语言。悲剧的各种元素都依赖于行动，而不是叙述；通过怜悯和恐惧，悲剧使这些情感得到陶冶。[6]

亚里士多德的“行动”是指把悲剧向前推进的活动，它依赖于人物的行为，因为人物的行为可以使情况发生变化——糟糕的变化——这样，观众的情感就会随着戏剧导

① 这六种成分的英文是“plot character thought poetry spectacle and song”。在伍蠡甫、胡经之主编的《西方文艺理论名著选编》上卷（1985年，北京大学出版社）中，这六种成分的汉语译文是“情节、性格、言词、思想、形象与歌曲”。译者虽基本上取用陈中梅译文（1999年，商务印书馆，亚里士多德《诗学》），但是，在 character 的翻译上，译者斟酌再三，后考虑到作者在本章“人物喜剧”一节对“character”所做的描述，认为将其翻译为“人物”更佳。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

向不可避免的灾难而变得益发强烈。其目的是激发出一种情感上的回应，不是为了情感本身，而是为了情感的余波：紧随其后的宁静。

这种宁静，称为"陶冶"(catharsis)，也会在经历其他审美体验中产生：譬如，在听完贝多芬《英雄》交响曲之后。对于"为什么让自己去体验痛苦的折磨"这一问题，亚里士多德式的回答是：倘若一个人把虚构的痛苦当做真实的痛苦来回应，他/她就会从中获得力量。观众会慢慢回到戏剧之外的生活中，但会带着紧随经历实际灾难之后而来的富于理性精神的静穆感。

亚里士多德认为完美悲剧的典范是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，它取材于一个大多数观众一定会非常熟悉的神话。尼采在解释他那著名的关于艺术中日神和酒神之区别的文章中使用的也是这部悲剧。

《俄狄浦斯王》开始时较为平静（悲剧常常都是这样：暴风雨之前的平静）。忒拜国泰民安，或者人们是这样认为的。俄狄浦斯王权倾朝野、睿智贤明，可以解决任何人都无法解决的难题。过去，他把他的百姓从一个可怕怪兽的肆虐之下解救出来。现在，多年之后，忒拜国正面临着另一个威胁：瘟疫，代表忒拜人的合唱队恳求国王查明真相。神谕有示：直到人们找出谋杀前任国王的凶手并绳之以法，瘟疫才会停止。俄狄浦斯满怀信心地应允要解开这个谜题，但却不知道自己正是凶手本人。一个瞎眼预言家向他禀报了真相，可俄狄浦斯暴跳如雷，还对他大加谴责。他是国王，不可能是杀人犯。然而当戏结束之时，俄狄浦斯被迫承认自己在多年前一次意外的冲突中杀死的那个人就是老国王，也就是他的生身之父。

祸不单行。好像自己是凶手这个噩耗还不够糟糕，俄狄浦斯又意识到自己还娶了老国王的妻子伊阿卡斯忒为妻，她给他生了四个孩子，可她实际上竟是自己的生身之母。对于自己的罪行，俄狄浦斯骇然不已。于是，他刺瞎了自己的双眼，让自己流放他乡，实现了自己对人民许下的诺言：查明真凶，并将其驱逐出境。

亚里士多德认为，这部悲剧要想感染观众，那么国王的悲惨处境一定要能打动他们。他们一定要与他产生共鸣，因为他为了拯救自己的王国，力图破解凶案；然后，他虽在此过程中把自己给葬送了，可却有勇气宣判对自己的流放判决。公元五世纪的雅典虽是一个没有国王的民主社会，但这个社会却会尊重行为高尚的人。雅典观众既能够理解俄狄浦斯必须担负的沉重代价，也能认识到他的高贵。同样，他们还会承认俄狄浦斯必须为这场悲剧负责。一点儿不错，他因为弑父娶母必须遭受命运的惩罚，可那个预言家揭明的真相明明摆在了他面前。他可以信，也可以不信。俄狄浦斯的致命错误就在于他选择接受的是对自己有利的东西，只相信自己感受到的现实。

这部悲剧至今仍有现实意义。俄狄浦斯的缺点可称为傲慢(hubris)，或曰狂妄。它具有普遍性，我们谁都认识拒绝面对真相的人。亚里士多德的分析现仍适用。悲剧要求观众的认同。只有这样，主人公的毁灭才会给情感造成毁灭性的打击。倘若不能深受触动，观众就不会得到陶冶。因此，剧作家一直在努力争取达到悲剧的高度，这一点

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

也就不足为奇了。

索福克勒斯和欧里庇得斯死于同年：公元前406年，这极大地突显了古典希腊悲剧黄金时代的消逝。尽管欧里庇得斯的戏剧罕能充分阐明亚里士多德在《诗学》中提出的准则；尽管其主人公没有做最后的讲演，认识到自己应该为灾难负责；尽管与亚里士多德非常赞赏的《俄狄浦斯王》相比，欧里庇得斯的故事情节通常缺乏紧凑的结构，但亚里士多德却把欧里庇得斯看做是“悲剧作家中最具有悲剧意味的作家”也许这位哲学家的意思是说欧里庇得斯深刻地透视到了活着的苦难。这种苦难就是他的主题。事实上，对现代观众而言，在所有的希腊悲剧中，欧里庇得斯的《美狄亚》永远是最值得搬上舞台的悲剧作品。相较于其同时代人来讲，欧里庇得斯在精神上与现代人的距离更近。

《美狄亚》的情节结构其实是一反常态的紧凑。这部悲剧发展的动力来自于一个醋意十足的妻子谋杀亲子这种令人恐怖的必然性。一幕幕地，妻子的仇恨愈演愈烈，她的决心因而也就越来越不可逆转，可与此同时，她的母爱也随之变得更加强烈。欧里庇得斯表明自己堪称第一位现代作家，因为相对于人物的罪恶所引发的道德和哲学问题而言，他对于推动作品得以发展的人物的情感和心理上的混乱更感兴趣。

这部戏只讲述了美狄亚故事的最后一部分。不过，我们都知道在此之前，美狄亚曾利用她的神奇力量帮助那个最终成为她丈夫的伊阿宋找到了著名的金羊毛，从而使他成为英雄。但他之所以娶她是出于感激。在这部戏刚开始，美狄亚正生活在伊阿宋的国家里，她发现自己置身于一群很少关心外国人和妇女的人中间。尽管他们有两个孩子，但伊阿宋仍然闷闷不乐。他告诉美狄亚他计划娶一位公主，这样他们自己的儿子就可以生活在皇宫里。将来，他还会生孩子，而他们就会有同父异母的弟弟妹妹。伊阿宋满以为美狄亚遥想孩子们的未来会感到高兴。可她没有，不过她假装同意这个计划，这样才好施行报复。她先是利用自己的力量制作了一件毒衣，杀死了情敌，但她认为伊阿宋受的苦至此还不够。在戏剧史上最有力量的一场戏中，美狄亚正在与施行最后报复的想法——杀死伊阿宋的儿子——作斗争。无辜的孩子们正在宫殿外面的阶梯上玩耍，而



阿尔方斯·慕夏为1898年在巴黎上演的欧里庇得斯的剧作《美狄亚》设计的海报，表现了谋杀自己亲子后痛苦的女主人公。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

此时，他们的妈妈正在极力遏制那股驱使她做出可怕之举的力量，然而这是悲剧，她没有成功。她把他们带进房间。在一段惊心动魄的沉默之后，我们听到了痛苦的尖叫声。他们的喉咙被割断了。

这部戏的结局缺乏《俄狄浦斯》所具有的道德完整性。主人公的痛苦并非来自于她认识到自己践踏了道德法律，而是她认识到，作为一个慈母，自己竟因丈夫的驽钝沦落到如此境地以及复仇的激情正将她撕裂。不过，美狄亚不像俄狄浦斯，她没有走向毁灭。留下伊阿宋一个人抱着孩子的尸体悲痛欲绝，胜利的美狄亚驾上邻国同情她的国王送给她的神车，一走了之。在她仰头凝望那些“冷漠的”繁星时，她说的最后一句台词是：“它们嘲笑的不是我。”假如她在自己的余生里会感到内疚，那么，她的苦痛也只是她个人的事，而与神明无关——倘若有神明的话。

欧里庇得斯的全部创作充分显明，他已经放弃了希腊人的传统宗教。在他的作品里，弥漫着犬儒主义，以及在一个不再有神明的世界里，他对于人类遭到遗弃所感到的恐惧；又或，倘若神明真的存在，他们往往显得乖戾残酷，而且从来不会行使公义。他的观点与许多现代作家的观点相去不远。

似是为了彰显他的犬儒主义，欧里庇得斯的许多剧作都是大团圆结局。在一部作品中，不可避免的灾难最后变成了复活的契机。他好像借此在说，在一个无道德的世界中，大团圆结局是一种随机的偶然。可能，他也在想：“咳，为什么不让他们开开心心呢？生活反正都没什么意义。”

在欧里庇得斯的世界里，道德责任是不存在的。存在的，只是痛苦。

莎士比亚悲剧

古希腊的戏剧一年只上演一次。在伊丽莎白时代，戏剧常年上演。观众的口味变得非常重要，因为此时许多剧院开始竞相争取观众。剧作家必须满足他们的要求。莎士比亚会满足观众的需要，而且可能是有过之而无不及。尽管在伊丽莎白时代，社会各阶层的人对诗歌和复杂的文字游戏着迷，但他们也非常喜欢行动——许许多多的行动——而且越暴力越好。于是，莎士比亚为他们提供了没完没了的行动：模拟的战争、斗剑、许多刺杀和投毒场面。在伟大的悲剧性时刻，莎士比亚会从容地在其中插入低俗生活的喜剧场面，并将之与粗鄙的黄色段子混杂在一起。

然而，他本人对语言的热爱可谓一目了然，而他对探究复杂人性的兴趣也是如此。他可能并非有心于此，但他塑造的人物将在戏剧中永垂青史，人们对他们的了解也会胜过其他所有作家的人物。他肯定还对赚钱感兴趣，而且还真的做得非常成功。几乎是不由自主地，他远远地超越了其他人，尽管他可能从来都没想过自己的作品将会流芳百世。

总体而言，莎士比亚的作品在结构上没有索福克勒斯的作品那么“紧凑”。他的作

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

品规模浩繁，因此，尽管无人能胜过他对人性的洞察，可他的情节却不会总是忠实于人类经验的可能。其早期作品《罗密欧与朱丽叶》是人人都喜欢的爱情故事，而恋人双双赴死的不幸结局纯系偶然。更为重要的是，他们的悲剧不是由自己性格的缺陷造成的。亚里士多德会说他们的命运残酷得令人难以接受，因为他们是完全无辜的。不过，毫无疑问他会赞赏莎士比亚的主要作品，因为其中的主人公确实在很大程度上造成了自己的悲剧命运。

我请你，要照我方才读给你听的那样去背这一段戏词，要从舌端轻轻地吐出；你若是像那些一般演员似的高吟朗诵，那我还不如请街上传报的人来读呢。

——《哈姆雷特》，莎士比亚

（梁实秋译文）

虽说莎士比亚的长处一般而言不在于情节的紧凑，可他在自己最伟大的作品里所提供的人物和思想在整个戏剧史上都无与伦比。不管莎士比亚是否接受过正规意义上的教育，他一定是一个喜欢读书的人，并且显而易见的是他终其一生对言词和思想情有独钟。他的主要人物从独特到一般，他们寻找的是可以为人类生命的意义提供深刻启示的广泛的道德原则。

那些启示往往都很愤世嫉俗。虽然莎士比亚自己的人生观并不悲凉，可他的许多人物的人生观却是如此。例如，哈姆雷特被逼斗剑，却不知道对手的剑已经在毒液中浸过。他的朋友赫瑞修有一种不祥的预感，劝他不要去比剑。可哈姆雷特不干。

> ……我不信朕兆；一只雀死，也是天命。命中注定在现在，便不能在将来；如不在将来，必在现在；如不在现在，将来总要来；最好听天由命。既然没人死后能再知前生的事，及时而死又算得什么呢？由他去罢。[7]
>
> （梁实秋译文）

麦克白的王国变成了一片废墟，而他的敌人也正在迫近。对于妻子的死讯，他的反应是：

> 她反正要死的，迟早总会有听到这个消息的一天。明天，明天，再一个明天，一天接着一天地蹑步前进，直到最后一秒钟的时间；我们所有的昨天，不过替傻子们照亮了到死亡的土壤中去的路。熄灭了吧，熄灭了吧，短促的烛光！人生不过是一个行走的影子，一个在舞台上指手画脚的伶人，登场片刻，就在无声无臭中悄然退下；它是一个愚人所讲的故事，充满着喧哗和骚动，却找不到一点意义。[8]
>
> （朱生豪译文）

在中世纪的戏剧里，没有悲剧，因为主人公或则幡然醒悟，得到上帝的宽恕；或则死不反悔，被罚人地狱。在莎士比亚的世界里，人们则沉溺于自我。

莎士比亚为我们提供了极具感染力的醒悟戏，主人公承认自己应该为所发生的一切负全责。如果人类遭到遗弃，它就必须亡羊补牢，制定道德规范。对于这些规范的违背将导致悲剧。当主人公找到了可堪与场面的力量相契合的台词时，这种悲剧效果就会更加强烈。

在所有的戏剧中，也许没有任何一场戏堪与《李尔王》里的醒悟戏相比。当死亡来

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

临之际，李尔王终于明白自己犯下的可怕错误，把自己唯一爱他的女儿驱逐出境。因为他傲慢地无视现实，助纣为虐，到头来她们却反戈相击。而他那无辜的女儿被抓，并被处决。李尔王这个总是不能清醒地意识到自己是谁、自己身在何处的老人终于明白了自己的所作所为，他知道自己再也不能见到亲爱的女儿了。

这一时刻无与伦比。莎士比亚没有使用滔滔不绝的长篇大论。相反，他只用了寥寥数语——以及沉默：

> 为什么一条狗一匹马一只老鼠都有命，而你却偏没有气息了呢？你永不再来了，永不，永不，永不，永不，永不！[9]
>
> （梁实秋译文）

这5个"永不"被称为戏剧史上最震撼人心的5个词。伟大的演员在表演这一角色时，很少会把它们全部说出来。他们也不必这样做。

就莎士比亚为人文学做出的贡献而言，可谓前无古人。但在他身后，却有许多追随者，他们试图效仿他，使自己作品达到悲剧的高度。一些人也几近做到了这一点。

新古典主义悲剧

在新古典主义戏剧(1650—1750)历时将近100年的时间里，我们上文提到过的《菲德拉》不论在英国还是法国，显然是最重要的悲剧作品。尽管拉辛按照人们可以接受的风格对对白进行了美化；尽管剧中人物常常会用语言来描述他们的情感，而不是赤裸裸地表露它们，不过，拉辛却仍是一个颇有表现力的作家，他一定会对女主人公抱有深刻的同情之心。菲德拉必须掩盖的对于继子燃烧着的欲望在她内心中变得十分强烈，因此扮演这一富有挑战性角色的女演员不得不去寻找通过何种方法才能表现她正在经受的痛苦。美狄亚和菲德拉可能是两个最能够挑战伟大演员的角色。

像《美狄亚》一样，《菲德拉》也为戏剧增添了"内心生命"这一要素。自从斯坦尼斯拉夫斯基开始，作家和导演会尽可能塑造感受多于言语表达的人物，迫使观众为了充分地理解他们而专注于他们寥寥不多的言词，及其面部表情和肢体语言。如果剧中人物的情感借助语言的表达越多、越直接，那么观众的戏剧体验就越不充分；反之，当说出来的越少，因而观众必须努力参与其中时，他们获得的满足感就会越多。

新古典主义惯例使拉辛得以创造出另外一种现仍颇受一些现代观众青睐的悲剧。由于肢体动作和强烈的情感已成为禁忌，因此，情节的推动便完全要借助心理活动来完成。

另一方面，这些惯例却使该作品显得程式化，而另一些观众可能感到这种程式化无法使作品感染人。《菲德拉》这部剧的背景是一个豪华讲究的法国客厅。尽管剧中人物使用的都是希腊人的名字，但他们的外表和说话方式却像17世纪的贵族。记住："夫人，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

恐怕出了点儿差错。”今天的演员必须确保他们内心中的情欲之火要设法征服完全不能传达情感的言词。对于这两个人物而言，搬到现代舞台上的这部戏必须是一出表现社会束缚如何扭曲自然情感的悲剧。人们常常批评继子这个人物过于冷漠，他们不明白为什么王后会那么爱他？这一人物带来的挑战是演员要挖掘藏在语言背后的真正态度。他是不是也体验到了那种自己不会承认的激情？他对于这个女人悲哀的困境就那么没有怜悯之情吗？

像美狄亚一样，菲德拉感到自己的热烈情感转化为仇恨。在遭到她的继子希波吕托斯的叱责后，她告诉自己的丈夫忒修斯这个年轻人对她有非分之想。盛怒之下，忒修斯请求海神波塞冬用潮水吞噬希波吕托斯。这个暴力场面不是直接表现，而是通过信使的长篇报告来讲述的。

新古典主义惯例无法使《菲德拉》这个讲述一个被激情吞没的女人的故事成为一部崇高的悲剧。其中没有表明女主人公应为自己的行为负责任的醒悟演说。也没有试图重新让女主人公获得她已丧失的高贵。事实上，她在戏中最紧要的时刻，观众甚至都没有看到她。当菲德拉听到自己心爱的继子的死讯后，她在台下自杀了。悲伤的忒修斯从她留下来的纸条中得知了事情的真相，他愤怒地断绝了与她的关系。毫无疑问，拉辛相信观众会认为结局就该这样安排。无论他们多么同情她，她的举止确实不会见容于社会。

然而，因为拉辛是一个极具表现力的剧作家，因为菲德拉的台词使演员能够表现其内心中的情欲之火，因此这部作品在世界戏剧的保留曲目中一直都占有牢固的一席之地。拉辛虽然遵循了其时代的风俗礼仪，但在背后，他创作的却是一出迷情悲剧。

现代悲剧

除了寥寥几部悲剧作品之外，古典悲剧、伊丽莎白时代悲剧和新古典主义悲剧集中于表现地位高贵的主人公的致命错误。亚里士多德对这一点阐述得相当清楚。平民的毁灭给观众带来的冲击不会大得让他们能够体验到情感的陶冶。莎士比亚喜欢表现高贵而又有权势的人的毁灭，因为他把权势视为一种诅咒，一种会腐蚀人、把人带向毁灭的东西。普通人没有权势，因此不会遭受巨大的灾难。

从 19 世纪开始，一种新的悲剧首先在欧洲，继而在美国逐渐形成。由于大多数观众不再是贵族，因此有必要创造一种不同类型的悲剧主人公，使人们得以用一种不同的哲学来阐释他的毁灭。探索悲剧主题的剧作家转向了从事寻常职业的百姓。

这种新型悲剧的一部早期作品是格奥尔格·毕希纳在 1837 年创作的《沃切克》。毕希纳 24 岁辞世之时，它还未完成。剧中的主人公是一名小工人，他迷恋一个女孩，后来把她给杀了。这部作品的场面转换速度非常快，这让最初的观众大惑不解，因此直到 20 世纪早期，这部作品才被人们重新发掘出来。毕希纳，这名天生的悲观主义者，可能影响了后来整整几代的悲剧作家，因为他呈现了一个新版的欧里庇得斯式的无道

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在1998年重新上演的阿瑟·米勒的作品《桥头远眺》中，安东尼·拉帕基亚扮演的艾迪·卡波尼——一个被作者赋予了悲剧高度的普通人。

德世界。在他的世界中，社会等级主宰一切，小人物注定遭受不幸。一个世纪以后，美国作家阿瑟·米勒（1915年生）尝试把中下层人物提高到古典主人公的高度。

米勒的目的是，用可以适应中产阶级题材的新标准取代亚里士多德的指导方针。《推销员之死》(1949)使他饮誉国际文坛，即便是它的名字都会让人感到普通人的高贵。威利·罗曼——一个"小人物"，而不是一个国王或王子——总体上是一个正直的爱家男人，可他有一个突出的缺点：死心塌地接受美国梦，因而他无法面对自己或是自己最受宠的儿子的失败。他坚持用自己的幻觉粉饰现实。当它们破灭之后，他自杀了，误以为自己的儿子，一个不可救药的废物，会用他的保险金去赚大钱。许多批评家很赞赏这部作品的抒情性及其戏剧性张力，可与此同时，他们坚持认为它有失为一部悲剧，因为主人公直到死都抱着幻想，从未能认识到自己的错误。

然而，1955年，在米勒创作的《桥头远眺》中，主人公虽未经历权势的毁灭，却认识到了自己的灾难性错误。如果没有对于这一错误的体认，观众也就不会分享他的痛苦，不会体验到导向陶冶的强烈的怜悯之情。

艾迪·卡波尼，一个中年码头装卸工，在戏开场时很幸福。他和妻子过着寻常的平淡生活，不用为钱发愁。然而，当妻子漂亮的年轻外甥女搬来同住后，情况就不同了。艾迪迷上了她，开始是以一种父亲般的慈爱想保护她。后来，当女孩爱上了一个被非法偷运入境的意大利移民，并经艾迪同意给他提供藏身之所后，他开始为一阵阵不可理喻的嫉妒怒火所吞噬。他每天晚上都会监视她的一举一动，不安地在房间里踱来踱去，直到有一天她回家后，他对她及其情人大发雷霆。恋人们因为再也无法忍受与他在一个屋檐下生活，便计划出逃。为了阻止他们，艾迪向归化办公室告发了移民的行踪。为了报复，这个意大利人的朋友把他击毙。在弥留之际，艾迪坦白了自己愚蠢的举动。

米勒为现代悲剧塑造了理想的主人公。观众不仅会对这种主人公——一个勤劳、本质上诚实、宽厚的人——产生认同感，而且还会理解他的人性弱点。悲剧要想产生效果，一定要具备两个要素：第一，观众一定要感到剧中的错误原本可以避免。体谅他的妻子温柔地劝他，而他的律师则极力劝他要悬崖勒马。律师这个人物发挥着类似于希腊合唱队的作用：规劝主人公。总之，艾迪知道自己该怎么办。第二，没有避免的错误一定是由一个可信的性格缺陷造成的。艾迪会为自己开脱，虽然他明知这份情感不会为道德所容。其结果是，他会把它深埋在心里，而这样的压抑只会使事情变得更糟糕。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

西格蒙德·弗洛伊德的影响在许多现代悲剧中显而易见。这位心理分析学之父让剧作家洞见到隐藏着的性压抑造成的焦虑和非理性行为。未获满足的欲望以及对于被禁止的情爱所怀有的无法摆脱的负疚感可以为人物行为和动机提供可信的说明。艾迪对于那个年轻移民的恼恨可能标志其潜在的同性恋倾向。如此一来，这部作品最终变成一个正派男人的悲剧，他拒绝承认自己身上那些自己不喜欢的地方，因而会否认它们的存在。

没有人可以像我一样用魔法召唤出那些寄居在人心中，还未完全成形的恶魔，与它们奋力搏斗，还可以期望自己安然无恙。
——西格蒙德·弗洛伊德

一些批评家抱怨说，艾迪的妻子和律师在他死后赋予他以高尚的品格很过火，好像作者在竭力劝服观众相信他写的确实是一部悲剧。可另有一些批评家却认为他们的赞词既感人又富诗意，他们还发现了米勒把这个故事提升到古典悲剧和莎士比亚悲剧高度的方法。

情节剧和悲剧的比较

情节剧之所以会同悲剧相混淆，是因为它常常也会表现痛苦和死亡的场面。就其基本形式而言，情节剧颇受19世纪戏剧观众的欢迎。从20世纪早期开始，情节剧一直是通俗戏剧的一个经久不衰的组成部分。**情节剧**（melodrama）是一种人物通常缺乏深度，并且善恶泾渭分明的戏剧。

一般而言，悲剧中的主人公，正如亚里士多德所指出，是一个主要而言品德高尚的人，但他又并非完全无辜；而在情节剧中，男（女）主人公却是无辜的，他们受到来自外部力量的问题所困扰，导致其毁灭的原因从不是内在缺陷。情节剧不需要人们太动脑子，尽管其中可以充满紧张的悬念，但人们总会知道最后的结局该是什么。这种类型至今仍然存在。

倘若亚里士多德现在还活着，他会说悲剧不会表现一个被恶棍绑在铁轨上的无助女人，或是表现某一员工在一个邪恶女人的引诱下打劫自己的老板，再或是表现遭受到一场灾难性暴风雨袭击的人们。当一个十足的恶棍受到惩罚时，观众会拍手称快，因为“他活该”。情节剧不会考察人物的行为动机。相反，它提供纯粹的娱乐：在外狂欢的夜晚、爆米花，回家的时候也不用为任何新想法感到不安。

在情节剧中，人们不必面对不愉快的真相。真正的悲剧元素不见了。人物性格单薄，探索普遍意义也不会有所回报。在情节剧中，当坏人被抓住，互相斗气的恋人终能重归于好的时候，故事就此结束。此外，由于强调表面行动，因此情节剧的语言只涉及故事情节，而从不会涉及人类生活的本质及其冲突。

情节剧的另一个特征是希腊人留下的遗产：解围之神（deusexmachine，字面的意思是“机器里出来的天神”）。不是所有的古代剧作家都会塑造出像俄狄浦斯这样的人物：因为一种悲剧性缺陷而走向一场无法避免的灾难。有时，他们希望提供一个更愉快的结局，为此他们发明了这一手法：让一名演员扮演神，他在固定滑轮车上从舞台上下来，让

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

一切问题迎刃而解。现在，“解围之神”这一术语用来描述任何一种违背人类行为之可能性的情节设计——尽管不可能，但剧作家却会把它当做一种权宜之计。譬如，让一束闪电正好劈死了一个作恶多端的人；或者，让一个用枪逼挟他人的凶犯碰巧跌出窗外摔死。

喜剧

处于戏剧频谱另一极的是喜剧（comedy），观众极少会与喜剧的主人公产生认同，否则我们如何能嘲笑他们的愚蠢？愚蠢的不是我们，而是他们。为了享受他们陷入麻烦的场面，我们必须与喜剧人物保持距离，相对来说，他们的麻烦都是琐碎而临时性的。除了悲剧之外，希腊人发明喜剧的目的是为了让观众在看完三幕全长的悲剧后还能高高兴兴地回家。回忆一下已经失佚的亚里士多德讨论这一艺术形式的文章中唯一一句残存的话：悲剧是近距离看到的生活；喜剧是远距离看到的生活。假如我们能够看到许多喜剧人物在受苦，许多喜剧灾难就会变成悲剧，但是，因为我们看不到，所以我们才可以“幸灾乐祸”。结果是，我们仍然可以高高兴兴地回家；我们的生活似乎也不再显得那么糟糕。

对于思想者而言，世界是一场喜剧；对于感受者而言，世界则是一出悲剧。
——霍瑞斯·瓦普尔

喜剧通常表现的是一些情景，在其中，相对而言无足轻重的错误会引发灾难性后果；事实上，其后果非常严重，因此我们只会感到好笑。那个秘密——“他们确实已经结婚了，可他们的父母还蒙在鼓里”——一定要不惜任何代价地掩盖好。无论如何，一定要骗住父母，可他们老是会差一点就发现真相。或者，喜剧中还可以出现认错人的情况。在一个人人都不知情的情况下，他的一个孪生兄弟来到了小镇上，当他的未婚妻看到另一个女人挽着自己的恋人时，还以为自己遭到了背叛。一个性喜整洁的人与一个邋遢的人成为室友，于是他们大动干戈。一家人本想努力给客人留下好印象，但客人却记错了赴宴的日子。

从轻快嬉闹的古典传统中，喜剧演变出许多形式，其中的一些喜剧已十分接近正剧。一些喜剧会提出深刻的社会问题，不过，为了能让更多的观众愿意听到它们的交流，这些喜剧会选择戏谑的风格。有些喜剧仍然忠实于前辈古典喜剧的传统：轻浮浅薄的情节揭示人的愚蠢，它们让真正生活中的痛苦变得可堪忍受。

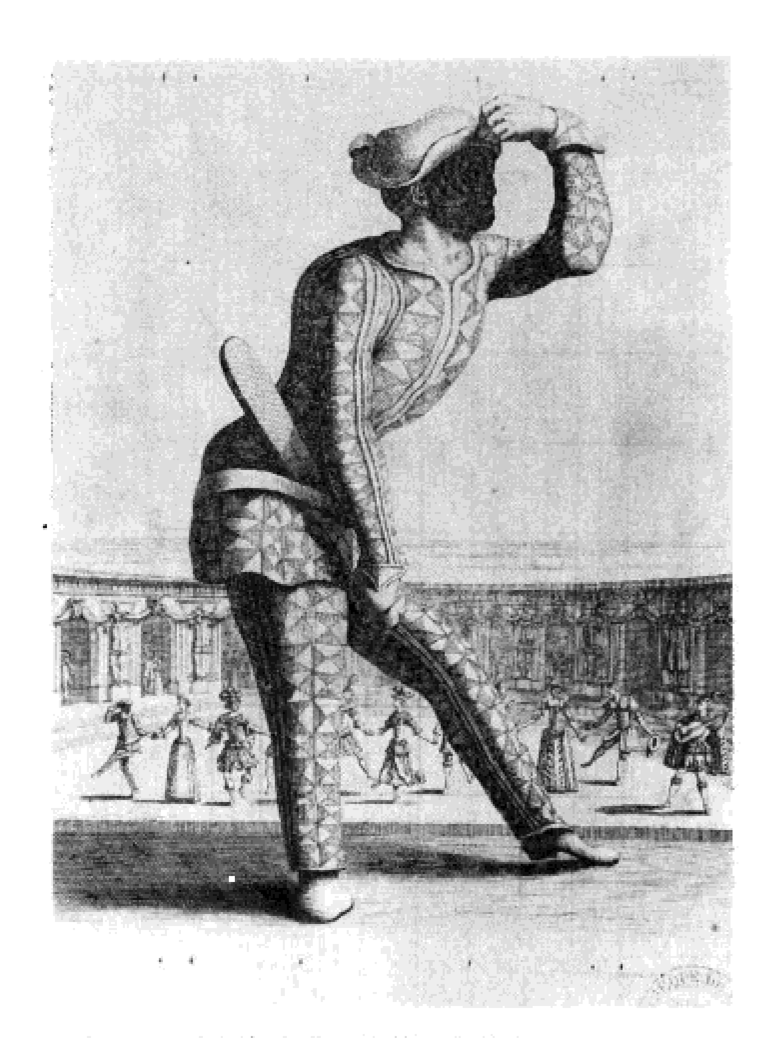
下面将要讨论到的三种喜剧类型是：闹剧、讽刺剧和性格喜剧。

闹剧

闹剧是喜剧的一种类型，它通过反常的肢体动作和不切实际的混乱场面来让观众发笑。闹剧人物是轻易可用一两句话就概括的二维套式人物。他们肤浅得像卡通画里的娃娃们或是动物。闹剧中知名的人物类型来源于即兴喜剧（commediadell'arte），一

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

种源于16世纪中叶的意大利街头哑剧。即兴喜剧的“作品”往往是在演员们编出来的粗略的情节大纲基础上创作的，每个演员都会被分派扮演某一角色，通常他终生都会扮演该角色。有些喜剧人物类型极有普遍性，因此在我们身边，现在仍可以看到他们（例如，一个老态龙钟的老头，他相信一个年轻漂亮的女孩是真心爱他，而不是为了他的钱）。每个时代都会加入自己的闹剧人物类型，他们都是些无法用正常和理性来界定的愚蠢人物。



丑角，即兴喜剧保留节目中的狡猾仆人。

在即兴喜剧中，中心主题通常是两个年轻恋人的交往，他们想要走到一起，但却会遇到阻挠，它来自于一个小气鬼父亲，或是另外一种人物类型——一个装腔作势的粗人，他动辄没必要地长篇大论，认为自己更配得上那个姑娘，可不料狡猾的仆人却会拆他的台。演员穿的戏装可以让人马上认出他扮演的人物类型。观众喜欢重复看到他们熟悉但小有改动的故事，其中还有小丑经常表演的跌屁蹲儿以及肉体虐待；毕竟，他们那么愚蠢，所以可以让观众心安理得地捧腹不止。下面列举的是几个世纪以来受到即兴喜剧的启发，在闹剧舞台上演的小丑类型：

- 富有但却很小气的老头儿
- 想讨一个年轻漂亮女孩为妻的老头儿
- 讨厌鬼
- 吹牛皮的胆小鬼
- 偏执狂
- 笨拙粗俗的攀高枝者
- 顽童
- 完全自我陶醉的演员（或臭美的王后）
- 酗酒、不负责任的丈夫
- 他的（可以让人理解的）唠唠叨叨的妻子
- 淳朴的“乡巴佬”或“土包子”

即兴喜剧对新古典主义重要的喜剧作家让·巴提斯特·波克兰的作品产生了强烈的影响。波克兰更为人熟知的名字是莫里哀（1622—1673）。《冒牌绅士》是他最有名的作品之一，他在该作品中借用了闹剧中笨拙粗俗的攀高枝者这一类型，并把他变成了堪与伟大悲剧人物相提并论的喜剧人物。

在这部戏中，茹尔丹先生是一个没受过教育的中产阶级商人，他非常会做生意，赚

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



1958年法兰西喜剧院改编自莫里哀《冒牌绅士》的电影剧照，路易·塞尼（坐于左侧）扮演的茹尔丹先生，一个富裕但却完全缺乏社交礼仪的中产阶级商人。

了很多钱；事实上，他的钱多得让他去梦想自己能够为王宫接纳。为了能变成一个绅士，茹尔丹雇用了许多辅导教师。裁缝师给他缝制了带有许多饰带和羽毛的华艳服饰，可这身打扮与他极不协调，因此仆人都在背后笑话他。他的音乐老师带来了一支合唱队，可他们唱的"上流"音乐只会让他昏昏人睡。他对芭蕾舞演员只会吃吃傻笑。他还上课学习剑术，但差点没因此丢了命。他宴请达官显贵，但没有让自己的太太参加；一点不错，茹尔丹席间礼仪简直糟糕透顶。他拒绝女儿的求婚者，因为他不承认他是个贵族；尽管如此，年轻人把自己假扮成土耳其王子，热热闹闹地给他颁发了一个假头衔，因为只有这样他才能与自己的有情人终成眷属。茹尔丹一直都蒙在鼓里，这样的结局让莫里哀的贵族观众拍手叫好。归根结底，攀高枝者都是一些招人发笑的小丑，他们根本不该野心勃勃想要爬得更高。

然而，这部戏不只是一出无聊的闹剧，尤其是在一些常把茹尔丹先生的愚蠢表现得极为可爱的现代制作中。茹尔丹夫人同样也赢得了观众的同情。她是一个头脑冷静的女人，很务实，她恳求自己的丈夫不要做心有余而力不足的事。实际上，尽管莫里哀可能只是想痛快地开一开茹尔丹的玩笑，这种人活该受到所有那些侮辱，但莫里哀无意中使这部作品反映了茹尔丹夫人的哲学：不要强己所难。因为《冒牌绅士》可以用多种不同的方式来演绎，因此在香火不断的喜剧传统中，它已经变成了一部上乘之作。

1675年，威廉·怀切利（1640—1716）创作了英国新古典主义闹剧《村妇》。这部作品以一种通称为"双关语"（doubleentendre）的言语技巧所表现的滑稽幽默而闻名，它在本质上往往与色情有关。当人物似乎很单纯地讲一件事情时，观众会从他们的言

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

谈中推测出不那么单纯的含义。在那场臭名昭著的"瓷器戏"中，滑稽得令人愕然的言语误读取代了闹剧中通行的肢体幽默。1675年，在新古典主义全盛时期，甚至连喜剧也要表现彬彬有礼、讲话得体的人物，不管他们看起来多么做作。从表面上看，《村妇》中的下面这段对话就是这样的，但却可用两种方式去理解它，而其中的一种方式在社交中是如此失礼，因此这部作品直到20世纪中期以前，在很多地方一直遭到禁演！在戏剧史上，"瓷器戏"堪称是最滑稽的场面之一。

《村妇》的背景发生在一个名叫霍奈尔的无赖的公寓里。当时，他正假装遭受了一次意外事故，这样他就没法做爱，而那些笨蛋丈夫们也就觉得他"很安全"。这个借口可以让他们的太太来探望霍奈尔，还不会惹起流言蜚语。一些太太的丈夫们还允许她们一起与霍奈尔"逛街"，而他则会以自己独特的方式款待她们。这场戏开场的时候，霍奈尔与"坐立不安太太"两个人正在卧室里，霍奈尔说这里是他收藏瓷器的地方。当他们再次出现的时候，"坐立不安太太"手里拿着一只瓷质茶杯，感谢霍奈尔送给她的这件"礼物"。

"神经质夫人"走上前来，劝霍奈尔让她进到卧室里看看。"噢，天哪！"她说："我也想要一件瓷器。好心的霍奈尔先生，你就只送别人，不送我吗？快跟我一块儿进屋吧。"

要不是因为有小丑，幽默的人往往真的会不知所措。

——弗雷德里克·拉·罗什福科

他拒绝了，说道："以人格作保，我一件都没有了……这位太太拿的是最后一件。""坐立不安太太"也附和说："真的，夫人。我肯定，他真的一件都没剩。"

"神经质夫人"提示说他可能"还有你不知道的呢"，"坐立不安太太"反唇相讥："怎么？你不觉得他要是真的还有剩下的，我不会都要下来吗？我们这些有品位的太太有多少瓷器都不会嫌多的。"

人们把被自己好色的太太背叛的丈夫称为戴绿帽子的人，并会拿他们寻开心。这一时期引入了许多戴绿帽子的角色，他们在越来越丰富的喜剧人物类型中获取了自己的一席之地。通常，戴绿帽子的人是被人嘲笑的话题，可霍奈尔还有像他这样的角色却受到人们的欢迎。17世纪的伦敦上流社会观众在两性关系上相当开放。因为当时有许多妇女都被"卖进"财大气粗的婚姻中，她们的丈夫老气十足又不懂浪漫，因此观众都会同情霍奈尔的女伴，觉得那些专横跋扈而愚蠢的丈夫活该太太们不忠！（神职人员和一些保守的观众可没那么高兴。最终，戏剧作品在伦敦必须通过仔细的审查才可上演。）

讽刺和戏仿

讽刺剧（satire）一词来源于希腊戏剧中滑稽的余兴戏。它又通称为"羊人"剧，因为它通常是由穿着半人半羊戏服的男演员表演的。除了明显的色情情节之外，这些戏还会调侃观众刚刚看过的悲剧以及当时的社会问题。"讽刺剧"是一种嘲笑像管理腐败、不平等、作为解决问题手段的战争、非正义，以及虚伪等现象的喜剧。讽刺剧作家不仅是一个喜欢逗观众发笑的作家，而且还是一个致力于改良社会的改革者。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

经验是人们为自己所犯的错误取的名字。
——奥斯卡·王尔德

阿里斯托芬利用舞台实现的就是这两种目的。《吕西斯忒拉忒》是他的一部不朽之作，表现永恒的反战主题，其剧情永远不会让观众感到厌倦。

在斯巴达和雅典之间爆发的那场不得民心的战争（公元前431—前404）期间，双方妇女都厌倦了这场毫无意义的冲突以及无谓的生命损失。于是，她们团结起来，开始自行动手解决这场战争。她们在卫城——可以控制雅典城的山上搭建了一个妇女警界区。不仅禁止男人入内，而且还在吕西斯忒拉忒的领导下，展开了罢工运动。吕西斯忒拉忒宣布在战争结束之前，男人再不能和女人做爱。

除了战争的荒谬之外，这部戏还讽刺了人类本性的脆弱，因为双方阵营中害上相思病的男男女女很难恪守吕西斯忒拉忒的规定。自然而然地，在一场戏中，一个士兵为了能够接近爱人便把自己乔装成一个女人。自然而然地，戏中有大量的暗示性的色情对话，其数量之多，即使是今天的观众都不会感到不满足。然而，《吕西斯忒拉忒》的主题之严肃却绝不容人误解，它与在有悖民心的军事交战期间印制在成千上万人的T恤衫上的格言“要做爱，不要战争”表现的精神是一致的。

数世纪后，奥斯卡·王尔德创作了《不可儿戏》，这是一部讽刺维多利亚女王时代上流社会的诙谐闹剧，他们傲慢自大，孤芳自赏。像许多讽刺剧作家一样，王尔德也抱着双重心态，他仰慕自己所嘲笑的对象。他认识到上流社会不会有什么出路，可与此同时却又暗自希望一切都维持现状。他本人的生活方式就不见容于社会，为此，他还付出了高昂的代价。尽管他享受着上流社会的奢侈和快乐，但又痛恨自己及其他许多人所触犯的它那苛刻的道德规范。

这部戏或许是空前地最受欢迎、并会经常上演的喜剧，这都得益于其诙谐俏皮的对白。虽然王尔德会谴责上流社会的虚伪，但他同时也羡慕上流社会的教养和文雅的谈吐。布莱尼克太太，一只绝对操纵品味和时尚的母老虎，也意识到应该摒弃荒唐懒散的生活，但是，同她的作者一样，她也希望这种生活可以永远维持下去。

在一场戏中，这位贵妇人正在面试杰克·华欣，一位想要娶她女儿的上流社会的花花公子。她问了一个我们都会觉得很自然的问题：“你抽烟吗？”当听到这个年轻人的确吸烟之后，她的回答虽出乎我们的意料，但却很忠实于她自己。她说她很高兴听到他吸烟。接着，她又补充道：“人总得有点事儿干。”

在开场戏里，杰克的朋友、布莱尼克太太贪图享乐的外甥亚吉能正在盘问他的管家老林，因为他自己放起来的那瓶酒不见了：

> 亚吉能：为什么在单身汉的寓所，佣人所喝的总是香槟呢？我只是了解一下。
>
> 老　林：这嘛，先生，是由于香槟的品质高贵。我常发现，有太太当家，就难得喝到名牌香槟。
>
> 亚吉能：天哪，婚姻就这么令人丧气吗？
>
> 老　林：我相信婚姻是挺愉快的，先生。

（余光中译文）

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

这部戏同样还包含闹剧和误交流的元素。杰克和艾吉农都假称自己的名字是欧内斯特，因为他们的爱人们只会嫁给名叫欧内斯特的人。杰克的求婚虽被拒绝，但是，他却筹划自己在受洗的时候改名欧内斯特。当牧师来告诉杰克受洗的一切准备就绪时，布莱尼克太太惊骇地问道："这是不是有点太草率了？"

尽管这部戏潜在而言极具讽刺意味，但其表层情节却进展得相当轻快，戏结束的时候，所有的恋人们都喜结良缘，走向圣坛。可是，人们可能仍会感受到王尔德嘴角上挂着的那丝愤世嫉俗的笑意。他在说："生活本身可没这么开心。"

戏仿（parody）乃一种讽刺形式，这种形式不仅旨在逗趣，而且，倘若做得很好，还可以被看做是对作者认为无法接受的某事或某人的抨击。戏仿可以取笑一部具体的作品或是某种作品类型——一部电影、一首歌、一幅画，或是一个广告节目——任何作者认为毫无道理地取得成功的作品。戏仿的目的在于通过对原作的基本元素做出夸张可笑的篡改而让观众认识到作者正在作出批判性的谴责。戏仿者假装自己的作品遭到攻击，但它做的方式如此极端，因此作者希望观众（或读者）会明白拿它当真是荒唐的。

剧作家汤姆·斯托帕德是一位有灵感的戏仿者。他的戏剧《非常侦探》（1968）嘲弄了19世纪以来流行的耸人听闻的惊险读物——他担心的是现在它仍很流行。这种读物有着陈腐乏味的情节，在一幢遥远的英国乡间别墅发生了多宗谋杀案，屋外暴雨雷霆，很多可疑的人物，情节错综交织得让人无法理解。

然而，使这部作品与一般戏仿之作所不同的是，斯托帕德取用这种老掉牙的形式，对现实的本质表达了严肃的看法。有两位批评家，他们坐在包厢里，高声抨击这部戏剧，当所有演员似乎都离开舞台之后，他们又爬上舞台，以此粉碎了第四面墙的惯例。一位批评家在接一部响个不停的电话，因而成为一系列邪恶行动的参与者。很快他也不见了，另一位批评家被杀。与此同时，两个早前被害的人坐到了观众的席位上成为批评家。由此，斯托帕德考察了幻觉与现实之间通常并不存在的区别。

戏仿意在只是引起人们一时的注意，除非仿效者认为仍然需要效仿其对象。只要人们还会蜂拥去观看陈腐的情节剧，《非常侦探》就会让人感到有趣。不过情况更可能是，其严肃的幻想与现实的主题将使之保持生命力。当我们在观看一部戏仿之作时，我们必须要问一问自己，除了一时的娱乐之外，它是否还提供了更多的东西。

人物喜剧

亚里士多德认为人物的重要性仅次于情节。然而，他和一般的希腊观众是否同我们所理解的人物一致，我们不得而知。他可能只是指扮演某个角色、具有某种特征的演员。因此，譬如，俄狄浦斯是一个国王、一个有权有势的人，因为自己的权势傲慢自大，还固执己见。今天的作家深受心理学的影响，这种研究就其本身而言在亚里士多德时代还不为人所知。一个当代的俄狄浦斯也许会被表现成一个为自己开脱的偏执狂。其

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

内心的骚乱可能至少与故事中的许多细节同等重要。

人物作为一部戏中的一个人与人物作为我们所记住的那个人是有区别的。所有戏剧作品都包含前一种人物，但并不是所有作品都包含后一种。

就第二种人物的创造而言，莎士比亚领先于自己的时代有数世纪之久。在其最优秀的作品中，人物意味着某个人的语言和行动背后的复杂动机。它同样意味着一个大于生活的人，具有某一特定特征的人。

不仅仅是在舞台上，而且在现实世界之中，一个人的旁白最能揭示他的真正品格。
——亚历山大·史密斯

下面要谈到的莎士比亚人物是约翰·法斯塔夫先生，他曾出现在历史剧《亨利四世》上下两篇以及《温莎的风流娘们儿》中。法斯塔夫是一个大于生活的人。当他在舞台上的时候，他会主宰整个场面。他的哲学就是寻欢作乐，他认为生命苦短，因此一个人不应当拒绝一切。他完完全全是一个酗酒成癖、谎话连篇，但同时又非常可爱的无赖。我们会在暗地里希望像他那样，但我们知道我们不能。我们也不必如此。莎士比亚为我们塑造了这个人物，而只要愿意，我们在任何时候都可以邀他与我们快乐地相伴。

在情节剧和许多喜剧中，人物意味着在谈吐和举止上僵化不变的怪癖：杰克和亚吉能都是贪图享乐的无赖，不仅相互欺骗，而且还欺骗自己的女友；茹尔丹在他尝试的所有事情上都很愚蠢；霍奈尔是一个性欲过剩的流氓，一点不在乎他引诱的那些女人。在伟大的戏剧中，人物极为微妙，确如真实生活一般。或者，就拿法斯塔夫而言，那是一种我们永难忘怀的光芒四射的个性。在下文要谈到的乔治·萧伯纳的作品中，其人物颇有智慧，可以讲出自己的人生信条。而智慧总会博得观众的尊敬。在真实生活中，人们说有智慧的人才有“个性”，而肤浅的人则是“缺乏个性”的。戏剧中同样如此。

可以说，莎士比亚发明了一种后来为许多作家所借用的人物刻画手法，他认识到倘若要让一个像法斯塔夫这样声名狼藉的人赢得观众的欢心，那么，他必须要得到一个主要人物的赏识。在这两部历史剧中，尽管他蛮不讲理，但他深得不久将成为亨利五世这位英国历史上最伟大的国王之一——哈尔王子的赏识。

法斯塔夫贪吃图喝，毫不理会宿醉；他还鼓励王子也效仿他。法斯塔夫既不诚实，也没有什么爱国心。他被委派去为一群新兵购买军服，却擅自把那笔款子给花了。在战场上，当一个敌军士兵料想会同他展开一场白刃战的时候，法斯塔夫却把手里的剑收了起来，然后发表了一通演讲，质疑荣誉价值的可疑。他说荣誉“没有像外科手术那样的本事”，而且，不管活人还是死人都感受不到它，也听不到它。法斯塔夫可能不是一个老实本分的人，因为他盗用购买制服的专款，但就他不想让自己成为战争的受害者而言，他确实是一个诚实的人。

当法斯塔夫误解他所自认为的王子对他的友谊时，他很痛心。他假装死去，听到王子在对他的“颂词”中说他五短身材。更糟糕的是，在王子最后真的当上国王，法斯塔夫想从他们的老交情中渔利时，不料却被新国王用下面的话断然回绝：

> 我不认识你，老人：开始祈祷罢；一个无理取闹的小丑，长一头白发，多么不相称呀！我在梦中好久就有这样的一个人，这样的贪吃臃肿，这样的老，这样的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

荒谬；但是醒来之后，我看不起我的梦。[10]

（梁实秋译文）

那么，人们是不是会站在新国王一边，而抛弃法斯塔夫呢？伊丽莎白女王一世没有这样做，她很喜欢《亨利四世》中的这个人物，还让莎士比亚以这个开心的无赖为主角再写了一部剧。在《温莎的风流娘们儿》中，人物和场面彼此平分秋色。法斯塔夫又是故伎重演，可这次他却没有招架住那些任性的"风流娘们儿"。

法斯塔夫可称为一个无赖英雄，这种人物会打破所有的条条框框，或则一直优哉游哉，或则老是寻衅滋事。哈罗德·布鲁姆，一位终生讲授并撰写莎士比亚评论的老师，曾讲过他的一个学生对法斯塔夫的谴责，她说："哈尔由王子到国王亨利五世的转变具有示范作用……哈尔代表规范，而法斯塔夫却是不守规矩的大王。我不能劝她相信法斯塔夫超越了她的分类，正如他事实上超越了我们人类关于罪恶与邪恶的一切分类一样。"[11]

布鲁姆非常欣赏法斯塔夫，因此他曾短暂地放弃教职，在一部舞台演出中扮演起这个角色。他认为法斯塔夫很复杂，不只是一个懦夫或小丑。在与国王再度相遇时，法斯塔夫表现得很有勇气，他意识到"哈尔的矛盾情感已经变成一种凶残的否定……时间湮没了莎士比亚的其他主人公，但却没有湮没法斯塔夫"。[12]

在他的分析中，布鲁姆与他的学生及其他没完没了地争论法斯塔夫和哈尔王子到底是什么关系的评论家的看法不同。布鲁姆是不是像有些人说的，是一个不受承认的代理父亲，或是一个不光彩的导师？评论家的争论还在继续，正如他们对数不清的其他莎士比亚人物会继续争长论短一样。一些人会辩称"这不过是场戏"，他们弄不明白人们为什么会下那么大工夫争论那些"从来都没有真正存在过"的人物。对此，戏剧爱好者会回答：莎士比亚的人物不仅在过去——而且现在也——确实存在。

人物是现代喜剧《艺术》的核心，其作者是我们在第五章提到过的雅丝米娜·雷扎（生于 1959 年）。尽管该剧的情节围绕是否应该购买一块完全空白的画布而展开，但这部戏的目的并非是为了讽刺现代艺术。而是要探索三个自以为是朋友的人之间的关系。那个花下天价买下这幅作品的人感到他的那个缺乏鉴赏力的朋友伤害了他，而当另一个朋友口是心非地说这部作品给他留下深刻印象时，他感到很欣慰。纵然《艺术》的台词写得妙趣横生，但它提出了一个严肃的问题：我们是不是因为人们同意我们的观点才会喜欢他们？

人物在另一部由汤姆·斯托帕德（生于 1937 年）创作的现代喜剧《真正的事物》中，也是核心。一个丈夫怀疑自己的妻子不忠，但他却不像《村妇》中的丈夫们，那些荒唐透顶的笨蛋，他们只配得到我们的嘲笑。而他的妻子也不是一个卖弄风情没有头脑，假装天真无辜，而最后终遭谴责的骗子，就像在更为粗俗的喜剧中经常表现的那样。相反，他们谈论起别人为什么会为她所吸引，在这里，喜欢她的人是一个刚刚出狱的政治活动

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

家，他为自己的事业写了一部蹩脚的戏剧。在一个严肃喜剧常常使用的转折中，丈夫说最令他烦心的是那个活动家缺乏言辞技巧：

> 我觉得重要的不是作家，而是语言。它值得人们的尊重。如果你能够找到准确顺序里准确的字词，那么你就可以把这个世界向前推进一点，或是作一首诗，在你过世之后，孩子们还会为你朗诵它。[13]

“严肃的”喜剧这种说法听起来也许有点矛盾，但喜剧作家通常是深刻的思想者，并且，他们还是揶揄的揭示人类愚蠢的观察者。他们会通过时而诙谐、时而深刻感人的对白而发泄自己的痛苦，从中得到陶冶。一切喜剧，甚至是闹剧，告诉我们，我们一定要更加柔韧，我们必须要适应出现在我们生活中的变化。僵化地固守一种心态是反自然的，因此不仅令人可笑，而且还会变成对社会的一种持续威胁。不像悲剧，喜剧会刺激我们一直笑下去，敦促我们要有正确的判断力，要能突破僵化的条条框框，让幸福降临。

观 念 剧

我们知道每一部戏剧，即使是最肤浅的戏剧，都会包含观念和人物。不过，有些作品尤为强调观念。其中可能也有风趣的人物，但他们常常从属于剧作者坚持公众必须了解的某一劝诫或忠告。这些人希望自己的戏剧作品可以反映和解决现存的社会问题，这样观众离开剧场之后还能作更多的思考。这些作家创造了**观念剧**（Theater of Ideas）。

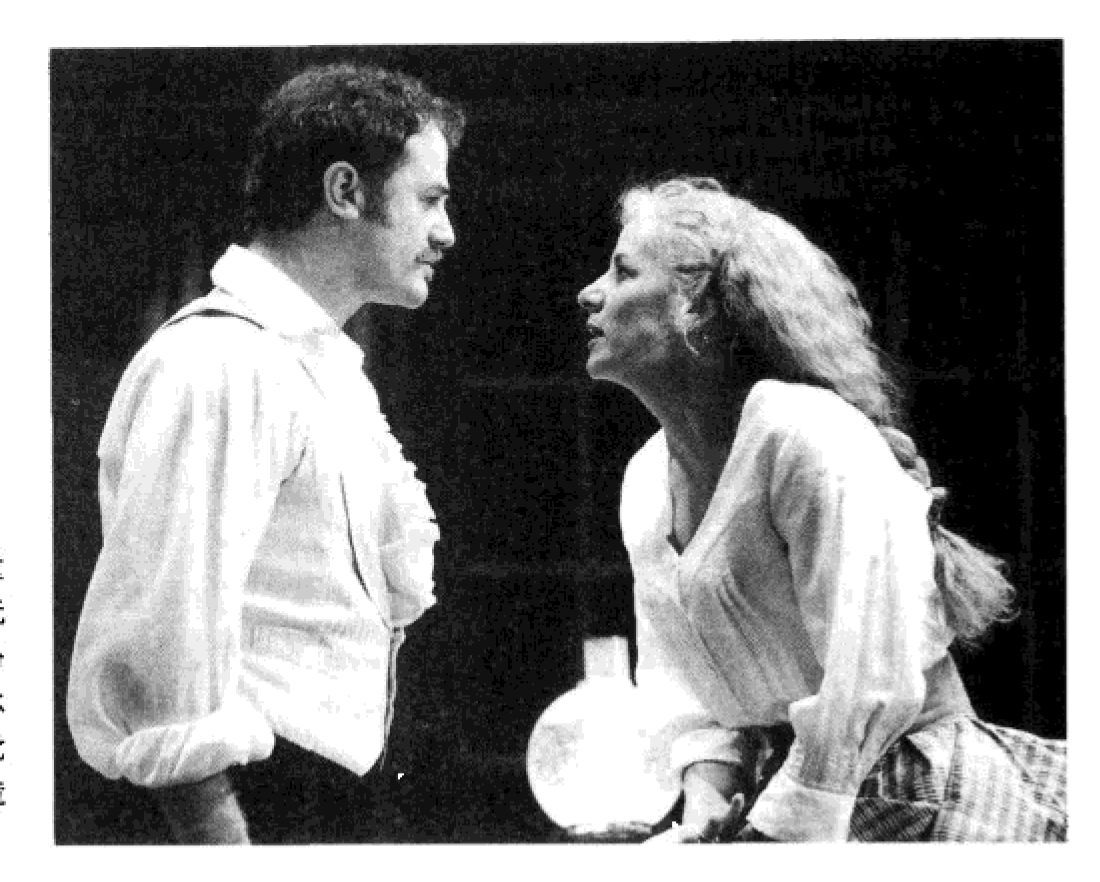
易卜生

在维多利亚女王时代后期，出现了两个运用戏剧舞台促使观众觉醒的剧作家。他们没有让过去的争议限制自己，相反，他们给新的观众提供了新的意义。观念剧中两个最伟大的剧作家是挪威的亨里克·易卜生和他的拥护者，出生于爱尔兰的乔治·萧伯纳（1856—1950）。

最初，易卜生对于婚姻、商业、政府管理、宗教以及教育这些他那个时代里所有主要制度中的虚伪予以坦率的揭露，这令他的维多利亚观众大为反感。虽然现在人们认为《玩偶之家》（1879）改变了整个戏剧的发展方向，但在它问世的那个时代里，这部作品却被看做是不道德的，甚至是淫秽的。

题名中的玩偶是娜拉，一个妻子和母亲，颇得丈夫陀瓦的娇纵和宠爱，不过，她曾向别人借了一大笔钱，把丈夫从挪威的寒冬带到了一个气候宜人的地方，从而在暗中挽救了他的生命。因为作为一个女人，娜拉不能在欠款条上签字，所以她伪造了父亲的签名。向她放债的人在她丈夫的银行里工作，他牢牢地控制住了她，他跟娜拉讲如果她不

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



1997年在伦敦和纽约重新上演的易卜生作品《玩偶之家》。欧文·提尔扮演陀瓦，珍妮特·麦提尔扮演娜拉——一个发觉自己的婚姻建立在一堆谎言之上的女人。

劝丈夫提拔自己，就会检举她的罪行。

到此为止，这个借钱的人扮演的是情节剧中邪恶的勒索者的角色，维多利亚观众对此已经相当熟悉，但他却比披着黑色斗篷的普通恶棍更为复杂。易卜生用一种戏剧大家的手法探究了这个人不幸的生活，他对于爱和被接受的渴望。在娜拉成功说服丈夫保留这个人在银行的职位之前，他被解雇了。于是，他给陀瓦写了封信，揭发娜拉伪造签名的真相。这部戏的讽刺之处在于，娜拉误以为丈夫会在危难面前挺身而出，担负过失。毕竟，他是她坚强的保护神，因此他永远都不会让自己的妻子去蹲大牢。抑或，他真的会吗？

然而，陀瓦读到信后，勃然大怒，他谴责娜拉，并告诉她将为自己的罪行受到惩罚。而与此同时，那个放债的人最后终于找到了一个愿意嫁给他的女人。春风得意之间，他把借条还给了娜拉气愤不已的丈夫。一时间（这个瞬间曾引发了巨大争议），陀瓦兴高采烈地欢呼："娜拉，我得救了！"一片死寂。接着，娜拉问道："可我呢？"陀瓦热切地希望他们的婚姻能像从前一样，他竭力向娜拉解释这个社会的法则："男人不会为了自己所爱的女人而牺牲自己的荣誉。"娜拉的反唇相讥让易卜生的观众十分震惊："可千千万万的女人都这样做了。"

一个人出去为自由和真理而战的时候，永远也不要穿上自己最好的裤子。

——亨里克·易卜生

娜拉看到了真相，看到了制度化的社会在本质上的虚伪，她拒绝再回到过去的生活之中。她宣布再也不会接受由谎言堆砌的生活。陀瓦答应她自己会改进，但她毫不理会他的诺言和抗议。毅然决然地，刚刚获得了解放的娜拉平静地告诉他说，她必须首先发现自己是谁，找到自己在这个社会中的位置；除非她可以教给他们的孩子生活真理，否则，她够不上一个合格的母亲。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

她离开了房间。他等待着，希望她能回心转意。正派的女人可从来不会离家出走。又是一片死寂，随后，门砰的一声关上了。

这砰的关门声改变了戏剧历史的走向。通过塑造一个引人同情的离家出走的女主角，易卜生在抨击这种双重标准：不成文的社会法则——赋予丈夫以几乎无限的自由，但却把妻子变成奴隶。藉此，易卜生宣称了自己的信念，即戏剧不应该赞美陈规陋见；戏剧不应该成为一成不变的价值观念的帮凶。相反，戏剧应该从一点开始，在另一个地方结束。没有人同意这种看法。有个评论家曾写道，自重的男人决不会带妻子看这部戏。一个扮演娜拉的演员坚持让易卜生改写结局，以表现母亲对孩子的依依不舍。易卜生虽依从了她的要求，但无论如何他还是坚持继续创作惊世骇俗之作。

在《群魔》(1885)中，易卜生坦率地抨击了宗教的虚伪，这让他的观众感到极其震惊。这部戏支持自由恋爱观，谴责为了面子而维持的婚姻。它还涉及性病和安乐死——所有这些对于19世纪80年代而言都是激进的话题。一个评论家声称《群魔》是一个"开放的垃圾桶"。虽然这位批评家的名字已为人们遗忘，但是，易卜生的强大观念却在这样的敌意之中幸存下来。

萧伯纳

尽管易卜生在大西洋两岸都受到攻击，但是，在萧伯纳发表《易卜生主义的精髓》之后，他的地位得到极大提高。萧伯纳认识到易卜生把戏剧当做改善社会的手段。对此，他深表赞同。萧伯纳自己的戏剧同样也是为了给观众带来震撼，以摆脱他们的先入之见，但他使用的媒介多半是喜剧。

《卖花女》(1912)表现了操一口土话的卖花女如何变成被英国上流社会所接受的衣着体面口音纯正的贵妇人。通过这个故事，他抨击了英国的阶级制度。从表面上看，这是一个灰姑娘的故事：一个不会讲标准英语的贫穷肮脏的小姑娘最后因为讲的英语非常纯正而被视为一个出身高贵的淑女。

己所不欲，勿施于人。他们的品位也许和你的不同。

——乔治·伯纳德·萧

拨开表面，这部戏批评了不顾一切死要面子的英国人的种种错误。如果伊莉莎可以通过表明自己所受的教育从而提高自己的等级，那么，为什么有那么多人被剥夺了这一特权？伊莉莎的父亲是个贪恋杯中物的废物，他憎恶工作，突然继承了一大笔钱款。他精明地懂得钱同样可以决定一个人在社会中的地位，尽管它丝毫不会说明拥有它的人是否有德行。他还懂得，处身上流社会要承担某些令人讨厌的义务，譬如，上流人需要体面的婚姻，不能再耽于在他默默无闻的时候可以享受到的种种快乐。在阿兰·杰·勒纳/弗雷德里克·洛根据这部戏改编的歌舞剧《窈窕淑女》(1956)中，父亲唱的两首最有名的歌曲是：《一点小运气》和《带我准时到教堂》。前者歌颂了自在放任的生活，而后者唱的是父亲恳求在他过上正经的日子以前，可以在城里再待一个晚上寻欢作乐。

萧伯纳通过一种讽刺形式提出了自己的观念，这种形式后来以其名字命名。在伊莉

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

莎出色的语音老师——亨利·希金斯把她变成"淑女"之后，观众很自然地期望他们在幕落之际可以双双坠入爱河（在歌舞剧《窈窕淑女》中，他们真的走到了一起，而且很可能还会白头偕老）。不过，萧伯纳却给观众的希望泼了一瓢冷水。归根到底，它不是一个灰姑娘的故事。在收场戏里，萧伯纳说明了伊莉莎后来的情况。她通过嫁给一个身无分文、没有谋生能力的年轻贵族而跻身上流社会。为了养家活口，伊莉莎开了一家花店。在萧伯纳看来，一份可靠的收入从长远来讲，比伊莉莎获得的风度和优雅更重要。

戏剧就是行动，先生，行动，而不是讨厌的哲学。
——路基·皮兰德鲁

在《芭芭拉上校》(1905)中，萧氏讽刺亦同样显而易见。这部戏围绕着一个军火制造商安德鲁·安德沙弗特和他女儿之间的冲突展开，她谴责自己的家庭背景，在救世军中成为一个街头抗议者（少校）。父女之间总会辩论谁为社会作出的贡献更大。他们约定：倘若芭芭拉同意参观父亲那令人痛恨的军工厂，安德沙弗特就去参观救世军总部，考察芭芭拉宣称的他们正在干的"善事"。毫无疑问，观众都希望救世军获胜。

然而，在总部里，善意的志愿者根本无法应付街上愤怒的人群。对于这些人而言，一片面包和一首唱得刺耳的圣歌决不足以弥补他们穷困潦倒的一生以及政府的冷漠。安德沙弗特注意到微不足道的施舍品未必会保证让人们变得彬彬有礼。

可另一方面，现代的军工厂设备精良、整洁有序，里面到处是感到幸福、丰衣足食、待遇优厚的工人。芭芭拉反驳说他们之所以可以挣到薪水，是因为有人想把社会炸掉。对此，安德沙弗特的回答是，社会时不时就该被炸掉！作为一个社会主义者，萧伯纳相信英国的君主制度和僵化的等级障碍不会让英国有任何出路。尽管在《芭芭拉少校》中他将这一点说得十分清楚，不过，他的伟大之处在于他没有在所有作品中对这个问题做过多纠缠。

自然主义

19世纪末，戏剧渐渐脱离了情节剧——一种能够招揽观众花钱看戏的形式——的浮夸空洞和花言巧语。然而，一些作家希望戏剧不只可以娱乐；他们希望戏剧可以反映生活本身，摆脱过去或是佳构情节结构中矫揉造作的舞台对白。他们被称为自然主义者。

契诃夫

俄罗斯剧作家安东·契诃夫(1860—1904)最初是医师。在他行医的过程中，契诃夫观察到许多不同类型的人。他探访过许多不同的家庭。契诃夫总是以一个科学家的客观冷静的态度去观察和倾听。他还常去看戏，把这当做是一种解脱方式，最后，他完全被舞台迷住了，于是决定尝试自己创作剧本。因为没有诞生在既成的戏剧传统中，因此他写下了他见过、听过的人。他成为第一批自然主义者。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

舞台上的自然主义的对话不会浮夸空洞，不是花言巧语、韵文以及演讲，因为人们在真实生活中互相不会这样讲话。自然主义对白旨在听起来宛如真实的人。其情节试图与流动不居的真实生活相应，它摈弃了过去戏剧作品的紧凑结构。

契诃夫同样还放弃了只表现一个中心人物的戏剧创作手法，他更愿意表现一群人，他们的行动，他们相互的影响。在契诃夫的戏剧中，几乎每个人物在某个时刻都会得到人们的同情理解。其戏剧反映了一个致力于行医的人从对许许多多病人的倾听中所获悉的洞见，这洞见来自于倾听、观察，以及悬置的道德判断。

契诃夫的戏剧作品是在20世纪的头十年里被人发现的，莫斯科艺术剧院的创始人斯坦尼斯拉夫斯基将其搬上舞台。斯坦尼斯拉夫斯基注意到因为在契诃夫的戏剧中不存在英雄和恶棍，因而也就不存在对某个人物的行为是赞同还是谴责这样的态度。事实上，问题在于人们要试图理解为什么某些事情得以发生。契诃夫不会把一切都和盘托出，他的做法似乎是塑造一些人，把他们放在特定的环境里让他们去行动，让他们遵照其自身存在的神秘法则进一步行动。斯坦尼斯拉夫斯基必须重新创造表演艺术，以呈现这种新的戏剧形式。

在创作过程中，不仅有父亲，即剧本作者；有母亲，即孕生角色的演员，而且还有孩子，也就是即将诞生的角色。
——康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基

斯坦尼斯拉夫斯基认识到这种表演艺术的起点就是深刻地理解真实生活中的人。一个人必须知道当人们做了什么事的时候，显而易见的原因未必总是准确的。真实人的行为很少会符合人们的期望，这是因为人们常常不能按照他们本来的样子来理解他们，而只会把他们塞进预期的模式化观念之中。他认识到契诃夫忠实于自己对于人性的观察和了解，而不是忠实于那些由来已久的、戏剧观众可以马上领会的陈词滥调。如果在真实生活中你看到一个人在聚会上孤身独坐，没有和任何人交谈，你可能会说："他不合群。"别人可能会说："他是个内向的人。"还有人会说"他正为某事儿感到心虚"。如果我们想要了解真相，唯一的途径就是我们要在许多场合下去观察这同一个人，然后才能判断他特有的行为模式。

斯坦尼斯拉夫斯基要求他的演员要发挥他们的想象力，设想如果角色处在别的时间和空间之下，他会如何行动和说话。渐渐地，他相信，演员会把自己放置到他们正在扮演的人物之中。他们会对一个环境做出反应，就好像那当真是他们遇到的事情一样。排练的过程包括演员对于自己过去的探索，把自己的想法和情感加诸人物身上。在最真实的意义上，演员和剧作家是合作者，而导演的作用就是区分真伪，由此，才会有我们在前文提到的斯坦尼斯拉夫斯基对表演所作的那个著名定义：想象环境中的真实。

在《三姊妹》(1901)中，每个人物都依赖其他人物的一言一行，然而，每个人又都是一个个体；对其内心动机，必须要探索，要完全相信，要亲身体验。《三姊妹》的表演，没有哪两次是一模一样的，这是因为倘若要想表演契诃夫的作品，演员就必须不断挖掘人物内心生命中的新鲜角落。下面我们只能对这部戏及其人物作一个梗概性的描述，因为人们理所当然地认为这部作品的情节和人物在每一次演出中都会再一次重生。

三姊妹是一个将军的三个女儿，她们一度生活在莫斯科，一个她们渴望能再度回去

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的地方，一个承载着某种幸福的地方。可不幸的是，她们没有足够的钱从一个小省城搬回莫斯科。她们必须要忍受其日常生存的单调无聊。只有在遥想起莫斯科的时候，她们才会获得片刻的快乐。

奥尔加，三姊妹中年龄最大的一个，是一名未婚教师，操持家事。因为做着无益的工作，她常感到头痛疲劳。年龄最小的是伊莲娜。在想要娶她的两个人中，她谁也不喜欢，虽说如此，她也明知道自己必须挑一个，然后开始努力地过那种庸庸碌碌的生活。玛莎排行老二，她很不开心地嫁给了一个迂腐乏味的拉丁文教师，可他同奥尔加可能倒是更般配的一对儿。她们有个兄弟叫安德烈，一度她们都期望他可以大展宏图，可他却娶了一个下层家庭的年轻女子为妻。

一群士兵来到小镇上，这给三姊妹的生活带来一丝兴奋，但这兴奋却如昙花一现。士兵走了。其他的人物相继来来去去。小的危机不断：债务、火灾、婚外情、决斗，等等。安德烈的妻子开始管起家来，她把一家人都喜欢的仆人给辞退了，而且还同一个地方官鬼混在一起。她的丈夫和三姊妹都不知该拿她该怎么办。他们受到的教养从来也没有教过他们如何去争、去赢。不过，契诃夫倒也并非暗示她们应该知道这一点。他们疲于应付。情况完全超出了她们的控制。他们做出反应；他们尽自己的努力；他们设法应付。而这便是一个人所能做到的一切。一次，契诃夫在一封信中说，一个人能够寄希望于生活会得到改善是一件美丽的事，可他知道生活不会这样。

在以前剧作家的创作中，可能会有更多直白的戏，其中包括慷慨激昂地表达爱恨情仇的演讲。契诃夫远没有这样浪漫，他按照自己的所见记录现实，并让人物之间的相互影响占据着戏剧的中心。

家庭剧

契诃夫影响了其后的很多剧作家，他会让一个家庭陷入困境的紧张关系。一个自认受到这种影响的人是美国剧作家田纳西·威廉姆斯（1911—1983）。在他的第一部作品《玻璃兽苑》（1945）的开场，叙事者汤姆对即将展开的天真经历几乎在表达歉意。他把它称为“记忆之剧”。这部作品相对而言没有几场戏，而其中大部分戏表现的都是家庭冲突的某一方面。《玻璃兽苑》不是其中贯穿着人物一生中遇到许多插曲的疯狂奇遇记。它再一次表明现代剧作家所表现出的几个伟大特征之一——分享他人情感的能力。它同样提醒我们，家庭关系会成为几乎无法超越的获得幸福的障碍。在最好的家庭剧中，从不会有圆满的，甚至从不会有一个明确的结局。

家庭主题同样还将自然主义对白与崇高悲剧中的古典情节结构熔为一炉。另一位美国剧作家尤金·奥尼尔从未否认过《进入黑夜的漫长旅程》是一部私人文献。在这部作品中，他讲述了一个家败人散的故事，母亲吸毒成性，父亲恋恋于自己曾是一个著名莎士比亚戏剧演员的昔日荣耀而心有余怨，哥哥因为不能在舞台上取得像父亲那样

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的成功而借酒浇愁，弟弟则徒劳地想让家人理解他需要治疗自己的痨病，也就是肺结核。事实上，这部作品是关于本应彼此相爱的人们为什么却不能相爱、不能彼此扶助的故事。

虽然奥尼尔通过患有肺结核的埃德蒙德·特隆又再一次体验了他儿时的痛苦，但是，他没有让自己成为中心人物。特隆家的每个人都分享了这个荣誉。家人听到母亲在楼上的卧室里走来走去。最后，她还是会向毒瘾屈服，完全脱离与现实的一切联系。在楼下，男人们针锋相对。父亲不可救药地酩酊大醉，试图说服埃德蒙德他其实没病。哥哥杰米回到家时也是烂醉如泥，把他所有的钱都花在了妓女身上，他痛恨自己虚掷生命，向弟弟忏悔他是多么嫉妒他的天才，甚至还在私底下希望埃德蒙德会一败涂地。在一大段极为震撼的台词中，他向我们表明爱和恨是多么紧密相连：

> 从来都不想你能成功，好让我感到自己更没本事……一直妒忌你，妈妈的小宝贝……就因为你的出生，妈妈才开始吸毒的。我明知道这不怪你，但那还不是一样，该死的，我忍不住恨死你了……不过，臭小子，你别想歪了。我对你的爱比对你的恨还多一点儿……我就只剩你了。[14]

母亲从楼上走下来，这部戏进入了高潮，她进入毒品引起的幻觉中，相信自己正举行婚礼。三个男人瞧着她，感到无限悲凉。

奥尼尔的确幸存下来，人们继续把他看做是美国最伟大的剧作家，然而幸福只是一阵阵的。他永远也不会真正摆脱笼罩在他家头上的厄运，宛如古希腊悲剧中的命运之神。

一个变化纷呈的世纪

至20世纪，社会各个阶层的观众都能看戏，他们使制作人有足够的收入扩大演出剧目。剧作家也开始利用观众不断增长的需要，这给他们带来了更大的灵活性。出现了许多新的戏剧类型。人们会继续尊重并上演自然主义、观念剧、古典主义和新古典主义戏剧作品，但是，新类型的戏剧不仅可以把各种传统形式结合起来，而且还可以创造许多全新的戏剧形式。或者，即便形式是传统的，但在观念上也比易卜生更具爆炸性。除此之外，戏剧界在方法上变得更加国际化。它开始承认其他文化，尤其是远东地区文化对戏剧做出的重要贡献。中国和日本的戏剧风格将产生深远影响。

现代观念剧

在20世纪头25年的末期，有一个名叫贝尔托特·布莱希特的德国剧作家明确地表达了对社会改革的希望。第一次世界大战使欧洲陷于混乱和频繁的绝望之中。布莱希特渴望建立一种新的世界秩序，这种新秩序的基础是对普通人的尊重，以及政府敏感

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

于各种人类的需要。布莱希特不希望自己的作品看起来、听起来都像真实生活，他相信戏剧现实主义与真实是截然不同的两码事。布莱希特创作的一系列作品与旧有的风格截然不同。如此一来，观众既无法关注故事本身，也无法与其中的人物产生认同，他们根本不知道作者想要表达什么，故名之间离（alienation）。

布莱希特喜欢利用轻松喜剧以及歌舞喜剧中的元素。不过，借助这些元素，布莱希特在本质上表现的却是非常严肃的主题，甚至常常是革命性的思想。《高加索灰栏记》（1944）的背景不是上流社会的起居室，而是一个虚构出来的正在经受一场叛乱的国家。这个国家的独裁者和他的妻子刚刚生下一个孩子，但为了逃生，他们不得不把孩子留给一个侍女照管。多年过去了。独裁者遭诛杀，他的妻子回来认领自己的孩子。可是，这个孩子现在已经把侍女当成自己合法的母亲。两个女人争执不下，一个聪明的法官说他有一个办法。于是，他用粉笔在地上画了一个圆圈，并把孩子放在里面。然后，他让那两个女人一起拉孩子，看谁能把孩子拉出圈外。因为两个女人各拉住孩子的一只胳膊，孩子非常痛苦。侍女终不忍心，便让孩子的生母占了上风。然而，法官看到侍女显示出对孩子的爱，便把孩子判给了她。在这部剧中，布莱希特在粉笔圈冲突与人民的反叛之间做了一个对比：土地属于照料和爱护土地的人民，而不属于那些偶然拥有但却常常离弃它的所有者。

布莱希特与萧伯纳反对戏剧只迎合观众浪漫而不切实际的需要，他们在这一"运动"中站在了一起。不过，他们二人使用的方法迥然有别。

残酷剧

由法国的一位戏剧批评家命名的残酷剧是指一种通过使用恐怖的戏剧场面来表达鲜明观念的戏剧类型。这种戏剧的倡导者认为间离——如果真的可以做到——并不一定会让观众认同作品所表达的思想。事实上，间离也许会造成观众与整个戏剧作品的疏离。与此相反，戏剧一定把观众裹挟到一种痛苦的体验之中，这样他们才会深刻地反思自己所观看的作品的意义。残酷剧的两部著名作品都发生在疯人院中，受到百般欺压的病友最终奋起反抗，还有一部残酷剧表现的是惨无人道的警察。

1964 年，一部戏剧作品强烈地震撼了伦敦皇家莎士比亚演出公司的观众，这部作品有一个相当醒目的名字：《由萨德侯爵导演夏伦敦精神病院病友演出的由让－保罗·马拉所施行的迫害及刺杀》（现在已经简写成《马拉 / 萨德》）。在该剧的作者彼德·韦斯所创造的阴郁背景之下，精神病人重新把谋刺马拉的场面搬上舞台。马拉的煽情著作曾催生了法国大革命的爆发。然而，人们现在认识到他这样做是为了自己渔利。萨德侯爵因其作品的淫秽及其违背道德的生活方式而被关进疯人院，他是病人的演出指导。据认为，这次演出经历可作为一种"治疗"手段，使病人受益。然而，这部戏的激烈程度让演员们变得极度的狂躁不安，结果，他们开始起而反抗那些原本是为了看戏

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

取乐的权威当局。

罪行，正如美德一样，是分等级的。
——让-巴蒂斯特·拉辛

该剧的作者所要表达的思想是，正如新的汲汲于谋求权力的人取代那些被推翻的当权者一样，革命只能带来混乱。暴力和对权力的欲望是人类固有的本性。不管革命在多大程度上改变了社会的面貌，人仍旧是一样的人。

诺贝尔奖得主，意大利剧作家达里奥·福是《一个无政府主义者的意外死亡》(1970)的作者。这部戏的背景是一个警察局，其主题刻画的是警察的非人性。福将布莱希特的轻松戏剧和韦斯的“残酷”剧结合起来，他的舞台人物看起来都像是无法无天的小丑，有个人还特别像哈珀·马克思。福的目的虽然是为了讽刺，虽然剧中人物的动作都相当诙谐滑稽，但是，这部戏却是在暴力的场面中达到高潮的。在这个场面中，题名中的无政府主义者在刑讯的过程中，不知是“跳了下去”还是“跌了下去”。福的创作饱含讽刺，他讥讽地给出两个结尾——在一个结尾中，无政府主义者死了。在另一个结尾中，他没有死，作品因而有一个更为轻快的结局。但是，我们都知道其中的哪一个结尾才是真正的结局。

1957年，戴尔·魏瑟曼把肯·凯西的通俗小说《飞跃疯人院》(后被改编成电影，并获奥斯卡奖，由杰克·尼克尔森担纲演出)搬上了舞台。到了这部戏开始上演的时候，它的主角兰德尔·麦克墨菲已经成为一些人的偶像：一个孤独者、一个局外人、一个刚正不阿并且不愿忍受当权者的谎言和虚伪的人。不过，他应付体制的方法常常是暴力性的，因此，法官认为他是一个反社会的危险分子，于是他被送进一家疯人院接受“改造”。

麦克墨菲被迫接受集体疗法。然而，他觉得这种治疗方法愚蠢之极，于是他开始变得恣肆妄为，鼓励病友开展反抗权威的斗争。最后，在一个惨痛的场面中，院方给他施行了休克疗法，这个场面引发了观众们的呐喊和抗议。在一个残忍的、坚决想要摧毁其野性锐气的护士的指使下，治疗变成了迫害。在这部戏结束时，脑白质切断术使麦克墨菲几近成为一个植物人。在最后一幕戏上演的整个过程中，观众不断给麦克墨菲喝彩加油，并辱骂护士。当演出结束演员出来谢幕时，扮演护士的女演员常常受到观众的奚落和嘲笑。在戏剧作品中，鲜有作品能像这部作品一样达到与观众的充分交流。

种族主义戏剧

人们对纽约在2000年再度上演的《飞跃疯人院》仅只反应平平，一些评论家抱怨说，其主题不再像25年之前那样有说服力。这只是震撼和抗议剧(theater of shock and protest)所遇到的诸多难题之一。当一个目标变得不那么紧要时，人们对故事和人物的兴趣就会减弱。自从这部戏创作以来，报纸曾报道过多起疯人院虐待精神病人事件，情况也随之得到改善。

然而，不幸的是，种族主义至今还在伴随着我们。一部可能警醒公众对现仍存在

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

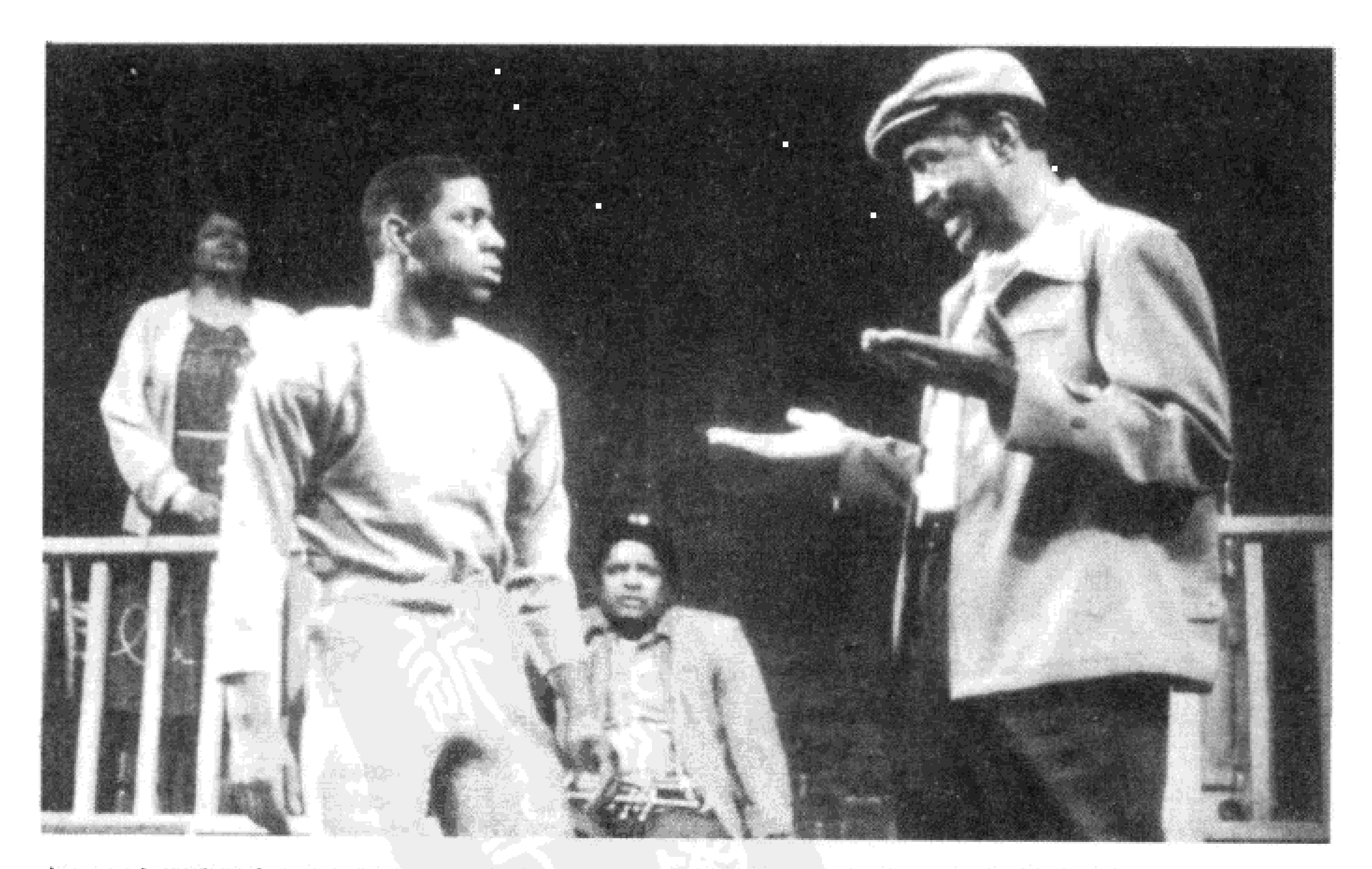
的对于不同肤色人种的偏见予以关注并要求进行积极改革的作品是洛琳·汉斯贝里(1930—1965)的《阳光下的葡萄干》(1959)。它代表了一种新型的观念剧，结合了易卜生激进的思想、契诃夫的自然主义以及奥尼尔的家庭冲突剧。

这部戏表现了关于怎样最好地使用一笔保险金，一个母亲及其已经长大成人的孩子们之间所发生的冲突。他们可以利用这个机会在一个曾经实行种族隔离的白人街区买一幢房子。尽管儿子和女儿都想把这笔钱用到他们的事业发展上，可母亲执意要从拥挤的公寓里搬走。一个白人向她施压，出钱让她不要搬进“他的”街区，但是，母亲的决心已定。一家人最终还是搬了家，然而汉斯贝里却没有说事情会到此结束。这家人快乐的结局并不会保证种族主义的消除。事实上，这部戏的结尾很可能会让白人观众痛苦地意识到并不是所有的黑人家庭都会像这家人这样走运。

种族主义的瘟疫隐伏着，它顺理成章、未经觉察地悄悄潜入我们的头脑中，宛如空气中游浮的细菌进入我们的肌体，在我们的血液中找到自己终生寄居的温床。

——玛雅·安杰洛

另一位天才剧作家阿索尔·富加德(生于1932年)创作了一部激情之作《斯兹威·班西之死》(1967)，它探讨了在南非种族隔离制度下个人的身份与尊严。其同名主人公是一个文盲，他想在南非的一个城市里找一份工作，可这里歧视他的身份。一个朋友劝他盗用一个死人的身份证。如果没有这个身份证，他就要被遣回黑人隔离区，在煤矿从事危险的工作。在一大段慷慨陈词中，班西要求拥有使用自己名字的权利。(他大声质问道：“难道我不是一个人吗？”)然而，在作品结束时，他已向现实屈服，接受了死者的名字。现在，他有了一份工作，也有了一点积蓄寄给家人。倘若他愿意继续顺从白人当局，他就会有活路。尽管南非的权力已经转移，尽管现在不再需要身份证，但



在1986年西雅图专业剧团推出的奥古斯特·威尔森的《围墙》中，凯思·阿莫斯(左)扮演的儿子与吉尔伯特·刘易斯扮演的父亲发生了激烈的冲突。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

是，这部戏的生命力也许会比它的历史环境持续得更久，它提醒着人们不要忘记过去的罪恶。

奥古斯特·威尔森荣获普利策戏剧奖的作品《围墙》(1987)的中心主题是美国黑人身份这一微妙问题。这部复杂作品里的思想不仅涉及家庭内部错综复杂的关系，而且还触及过去与现在的种族不平等。主人公是一个曾在种族隔离的球队服役过的前棒球运动员。威尔森（生于1945年）更关心他的内心状态，而不是表现一个直白的主题。他生于南方腹地的一个佃农之家，在成长的过程中，受尽欺侮，被迫适应白人所主宰的世界。因此，在一个开始为每个人要求解放的社会里，他发现自己无法适应这个变化中的社会。他已经找到了如何在偏见中求得生存的办法，可现在他却迷失了。威尔森的主题似乎表现的是一个半解放的人的悲剧，他们的逆来顺受不再受人欢迎，他们因为丧失了身份而经受着内心的痛苦，他们生活在"围墙"的后面，这些围墙不仅使他们彼此疏离，而且还使他们与自己疏离。

威尔森是一个多产作家，他的目标是完成一份由10部戏构成的20世纪美国黑人编年史。《钢琴课》(1990)同样荣获了普利策戏剧奖，表现了兄妹之间的冲突。兄弟要卖掉那架老钢琴，一个在角落中蒙尘积垢的传家宝，可妹妹反对这样做，她觉得这架钢琴是一份值得骄傲的传家宝。钢琴的腿上刻着奴隶时代祖先的画像，可兄弟却认为这些画像与目前家里的困境毫不相干，除非把它卖掉赚钱。其主题同样是一个丧失了种族身份和源头的族群，他们的历史正在被消灭，而他们的现实依然受到诸多限制。

同性恋权利

同性恋权利是现代剧作家关心的另一个问题，但同样，只是在最近的戏剧作品里才可以公开表现过去只能窃窃私语的主题。过去，同性恋不会与"权利"有任何联系，而更多的是以喜剧的或其他的手法来处理的。譬如，在田纳西·威廉姆斯的《欲望号街车》(1947)和《朱门巧妇》(1955)中，同性恋成了造成他人悲剧的祸水。因为社会迫害同性恋，因此他们常常很悲惨。"同性恋权利"这种说法必须要等待社会风气更为宽松、观众开始愿意面对一度是禁忌的题材时，才可以见天日。

1934年，莉莲·海尔曼创作了《双姝怨》，表现一个女人对另一个女人在情感上的慢慢觉醒。观众之所以可以接受这个过分的主题，可能因为她的朋友并没有同样的感觉；因此，这个女人显然应该得到同情。这部戏没有明确请求人们去接受同性恋，但是，当一个恶毒的学生开始蓄意散布这个女校长的谣言时，它确实表现了诽谤所带来的恶性伤害。正是在这个意义上，它也许才使人们有机会以更有效的方式去直面同性恋问题。

随着艾滋病在20世纪80年代早期的出现，性取向这一问题引发了人们的争议：一部分人把艾滋病看做是上帝的惩罚，另一部分人认为"他们"是咎由自取，还有一部分人则呼吁人们要有同情心，这个受压迫的群体应该得到彻底的解放。同性恋歧视，同性

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

恋自豪日(gay pride)[①] 以及接受同性恋等话题成为1990年代的重要议题。"远足"以及"被驱逐"等词汇都被赋予了新的含义。[②]

在戏剧刚刚获得的这一新的自由中，一部最激动人心的力作无疑是托尼·库什纳(生于1956年)的《天使在美国》，这部戏历时7小时之久，由两部曲构成：《千禧年的来临》和《革命》，它们最初的制作年份都是1992年。上部曲在纽约首演之前，已获得普利策戏剧奖，而下部曲在首场演出后不久，也获得了该奖。《天使》的副标题是"全民主题之同性恋狂想曲"。仅凭其史诗般的表现幅度，它便足以成为一部意义深远的戏剧艺术作品。《天使》使用了一种快速推进的眼花缭乱的风格，这显然受到了布莱希特和通俗歌舞喜剧的影响，它将布景降低到了最低限度，使其最终远不只是一项同性恋平权声明。诚然，库什纳在这部作品中论及了同性恋平权，但他同样还讨论了政治、宗教腐败、家庭的衰落、环境的恶化、不信任、虚伪，以及真正的精神之觉醒的需要。在《千禧年的来临》的结尾，应许的天使终于降临，她的出现光彩照人，白色的羽翼覆盖了半个舞台，她宣布："伟大的作品已经诞生。"



现代戏剧中的一个登峰造极的时刻，天使最终降临并宣布："伟大的作品已经诞生。"这是斯蒂芬·斯皮纳拉和爱伦·麦克劳林在1983年百老汇的演出中的一幕。

东方戏剧及其影响

桑顿·王尔德在学习中国戏剧时，被它深深地迷住了。中国戏剧传统可以追溯至数世纪之前，表演是在光秃秃的舞台上进行的，所有的脸谱妆演员往往会坐在观众清楚可见的位置上。因为没有布景，因此观众必须运用他们的想象力。中国戏剧的单纯性使王尔德感到着迷，于是他在自己的作品《我们的小镇》(1940)中借用了一些中国戏剧

---

① 1969年6月27日，同性恋在纽约的石墙游行。第二年，更有万人举行周年纪念游行，要求社会正视同性恋，将6月27、28两日定为"同性恋自豪日"。如今，"石墙事件"被视为同性恋平权运动的发源。

② 二者的英文分别是"outing"和"to be outed"。随着同性恋文化的勃兴，这两个短语都获得了新的意义，它们的意思分别是"(尤指其他同性恋)公开揭露某人为同性恋"、"(某人的同性恋身份)被公开"。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

手法。在最后一幕戏中，虽然演员没有从头至尾一直坐在舞台上，但是已经死去的人物坐在了代表坟墓的硬靠背椅上。这部戏证明美国观众不需要厢型布景和自然主义对白。

我不能，也不会为了适应本年度的时尚潮流而裁剪自己的良知。
——莉莲·海尔曼

1993年，第一代华裔美国剧作家黄哲伦创作了一部极富争议的作品《蝴蝶君》，它将复杂的性取向主题同京剧元素杂糅到一起。我们将在第八章作对京剧作更为充分的讨论。《蝴蝶君》取材于一个身在中国的美国外交官的真实故事，他看了一次京剧演出之后爱上了它的名角。他们见面，成了恋人。因为"她"让他想起了一部意大利歌剧中的同名主人公，所以他就称"她"为蝴蝶君。外交官不知道京剧里的所有角色都是由男性演唱的，这个只许暗中亲热的"女人"实际上是个间谍，奉命同外交官亲密接触，以便套取重要情报。在一场强有力的对质戏中，演员/间谍脱下了他的外衣，以显明自己的男儿身，这对外交官成了晴天霹雳。他不愿意再面对自己的爱情，不管他是男是女。在最后一场戏中，外交官变成一个易装癖，穿起蝴蝶君的戏装，把自己装扮成想象中的女人。

日本的能剧院成立于14世纪，一直采用由来已久的风格表演。同中国戏剧一样，其中也没有布景，剧中人物均由男性扮演。在扮演女性角色时，男演员会吊起嗓门，目的是为了表明他在演一个女性，而不是为了听起来更真实。事实上，能剧中的对白与真人自然的说话方式不同。在日本，如同在其他许多文化中一样，戏剧从不是为了模仿现实生活，而是通过使用有节奏的风格化韵文和动作重新讲述古老的故事和神话以取悦观众。同样，能剧中所有演员与鼓手都是一起坐在舞台上表演的。

只有主人公才戴面具，目的是为了让他在挖掘内心以探索剧中所要求的情感深度时，可以在观众面前把自己掩饰起来。他可以用从私语到叫喊等多种声音风格来表现情感。

能剧会利用许多富有想象力的手法代替特技。譬如，暴风雨可以用两个演员扯着一块黑布的两头来表现；河流可以用一块蓝布表现。理查德·罗杰斯和奥斯卡·汉默斯坦在1951年创作的歌舞剧《国王与我》中就采用了这样的手法，并取得了很好的效果。塔普蒂姆是众多受暹罗王压迫的嫔妃之一，她利用一次英国外交官来访的机会演出了芭蕾舞剧《汤姆叔叔的小屋》，希望借此可以向他们发出一个紧急的消息。叙述者单调的风格让人联想到能剧，而逃跑的奴隶伊莉莎被追逼，涉过到处是浮冰的河水场面同样也会让人看到能剧的影子。这些浮冰是用白布来表现的，而河水的表现使用了传统的蓝布。

我们将在第八章讨论的《狮子王》这部受人欢迎的百老汇歌舞剧受到了日本戏剧的强烈影响，特别是它对于木偶和牵线木偶的使用。在日本戏剧中，观众可以清楚看到表演者，他们不会假装自己的木偶是真实的。他们希望观众在木偶戏魔法上演的一刻可以得到充分的享受。同样，在《狮子王》中，扮演各种动物的演员出现时虽会穿上象征性的行头，但这些行头不会掩盖他们是人。一旦观众明白了此中用意，他们就会愿意接受他们是动物的事实。同能剧一样，魔法才是其中的关键。

许多人都说现代戏剧不再是"原来那样"了，让现代戏剧深感自豪的是自己比过去的戏剧拥有更多可用而便利的资源。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

幕后

去后台参观不会让人感到幻灭；相反，批判性观众在这里可以更好地欣赏戏剧，了解到看起来非常坚固的舞台布景其实就是用平纹细布做成的；一个漂亮王后的礼服里面可能有十好几个摁扣，这样演员就可以快速更换戏装；一杯威士忌其实只是一杯冰茶；一场暴力的刺杀在演出之前经过仔细的排练，这样一来，被杀的人就会确切知道往哪里倒下去，怎样倒才会更安全，怎样让尸体看起来更像是用一把真刀，而不是用一把带有可伸缩刀片的刀刺中的。

了解幻觉的制造方法不会粉碎我们在最终看演出时获得的快乐；诚然，大部分观众都没有看过排练中的作品。尽管如此，我们都知道戏剧作品包含了不同诠释的可能，而对于这一点的了解会极大地提高我们口头或笔头的分析能力以及出色的观察力。观看同一作品的不同演出正如听到不同歌唱家或音乐团体演出同一件音乐作品，让我们有机会在它们之间进行富有启发性的比较。

自（前文提到过的）斯坦尼斯拉夫斯基时代开始，导演便可以对作品进行不同的阐释。当一个伟大的表演家在彩排一部作品时，他在舞台上常常会没有安全感，除非有一个能干的导演可以坐在剧场后面仔细审查每一个动作，仔细听每一句台词。在演出之后谢幕时，观众会为演员鼓掌，可如果没有导演的帮助，鲜有演员应该获得观众的掌声。

他来到你们身边，带来一个故事。他的故事可以让孩子们不再想嬉戏，让老人们想离开温暖的壁炉。
——菲利普·西德尼爵士

对于导演的依赖尤是一种新近的现象。希腊演员不大可能受到导演的指导。直到19世纪之前，表演公司的经理往往在剧中扮演主角，他们会排除所有演员的干扰，使观众将大部分注意力放到自己身上，而这也是他们应得的殊荣。在莫里哀时代，与严格的社会等级制度相应，经理一主角整晚会在舞台前部表演，而其他稍不重要的演员则会根据所扮演角色的重要性渐次远离舞台的中心位置。

今天，导演更会执导整个演出过程，选择剧本、演员，同参与演出的每个人——包括布景、灯光、声音和服装设计师——一起讨论如何阐释作品。导演的一个基本责任是提出适合表现台词的贴切动作。如果一个演员坐在一个位置上保持不动，在那儿长篇大论，观众可能就会变得不耐烦。导演要提供“自然的”动作，让演员站起来，打开窗户，喝点水，或在房中踱步。然而，主要忙于这种“舞台调度”工作的导演往往被视为“交通警察”。斯坦尼斯拉夫斯基教导演员，除非迫不得已，否则不要动；正因此，聪明的导演会用对白来表现动作和事态。

现代戏剧中最有感染力的场面之一是在奥尼尔《进入黑夜的漫长旅程》中的父子之间长达20分钟的醉酒对白。扮演两个角色的演员坐在椅子上一直没动（在真实生活中，他们干吗要动呢？）。这场冲突的张力深深地吸引着观众。

演出莎士比亚作品时，诠释至为关键。导演和演员在调度场面之前，要花很多时间做“案头工作”，仔细分析作品。举个例子，有关《哈姆雷特》的一个老问题是，为什么

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

王子撞见谋杀父亲的凶手跪地祈祷时，没有抓住时机复仇？他有很多证据，而且观众也能理解，可他却坐失良机。对此，演员和导演在排练之前必须能自圆其说。

那么，哈姆雷特是不是像有些人所说的，缺乏杀手本能呢？哈姆雷特是不是一个拖拖拉拉的人，总是为不去行动寻找借口？或者，是不是莎士比亚意识到倘若王子当时真的把国王给杀了，那么这部戏实质上就已结束？因此，哈姆雷特是不是故意朝跪着的人影走过去，拔出剑，几乎就要下手（可他为什么又停下来？）又或者，他是不是站在门口犹豫再三，看着国王，为拖延时机找借口？台词都是一样的，可演员必须与导演一起找出哈姆雷特的动机，而对此的阐释会因为演出的不同而极为不同。

当一个著名导演在商业剧和非商业剧之间斟酌选择，决定是否要执导一部旧作时，一个指导性原则是这部戏是否值得表演，它对现代观众是否可能有意义？譬如，《玩偶之家》当初的主题可能显得过时，因为现在大多数妻子都不需要装得像娜拉那样愚蠢和无助。如果让娜拉的丈夫，一个妄自尊大的悲惨牺牲品，成为主角，这部作品就可以很轻易地被再度阐释。

观众希望自己的人性可以被唤醒。
——奥林匹亚·杜卡基斯

对于一部结构完全陌生的戏剧作品，导演的阐释方式以及导演与演员之间交流的方式会决定该作品的演出是否能成功。自从塞缪尔·贝克特的《等待戈多》问世以来，一些批评家把它称做20世纪最伟大的戏剧，但是，它在美国的首演却一败涂地，观众觉得自己受了骗，许多人中途退场。这部戏的宣传词是“让两个大陆笑痛肚皮的戏”，其中担纲演出的是通俗影片中常见的两个演员：《七年之痒》里的汤姆·伊维尔和《绿野仙踪》里胆小的狮子伯特·拉尔。观众期望可以大笑一场。然而，他们看到公园里有两个流浪汉，他们既不喜欢待在那儿，也不知道自己为什么在那儿，他们只知道只有在见到一个名叫戈多的神秘人士之后，才能离开公园。这部戏表现的不仅是等待的痛苦，它就是痛苦本身。其中的一个流浪汉决定上吊，他还解开了自己的腰带，不料裤子却从身上滑了下来。多年以前，这种表演在杂耍中很常见，但在这部戏里却让人感到痛切心酸，一点儿也不滑稽。

这部戏与意料中的故事线索极为不同，结果观众很困惑，有些人觉得没劲，另一些人感到义愤填膺。在彩排过程中，导演阿兰·施奈德与演员之间的关系总是极为紧张。其中的一个演员伯特·拉尔尤其觉得导演是在瞎指挥：

> 没有动作的喜剧对于拉尔来说，是不可能的。对于施奈德的权威之见，他让他克制自己的能量，拉尔感到极不情愿。施奈德之所以提出这种要求，是因为他要取得讽喻效果，可对此拉尔既感到怀疑，而且也不明所以。当施奈德拿着遮蔽胶带走上舞台，在他要站着的位置上粘上一条条胶带时，拉尔目瞪口呆。“我开始暗自思忖——这根本不对头。光秃秃的。太糟糕了。太没劲了。根本没有任何动作。”[15]

尽管《等待戈多》在美国的首演失败了，但经过另一个导演赫伯特·伯格霍夫和不

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

同演员的演绎，它却成为戏剧史上的一个里程碑。伯格霍夫理解，这部戏乃是对人类状况的一项严正声明："等待"永远都不会发生的事情，因为人们不能说明那是什么，正像两个流浪汉不能说明谁是戈多，又或他们不能解释自己为什么必须等待一样。伯格霍夫发现了这部作品的主题所散发的那种黑色幽默。

戏剧史上充满了起初被误解后来被再度发现的戏剧作品。被视为现代戏剧导演和自然主义表演之父的斯坦尼斯拉夫斯基本人在莫斯科艺术剧院将契诃夫的《海鸥》首度搬上舞台时，并没有充分理解这部作品。他的导演虽然在表面上很逼真，但丝毫没有表现出人物心理上的复杂性，而这种复杂性现在已经与这位俄国剧作家紧密相连。只是在后来，当斯坦尼斯拉夫斯基反思《海鸥》的演出及其可能的疏漏时，他才突然醒悟出一种全新的舞台现实主义。正是通过这种新的现实主义，演员才会发掘他们内心的自我，看看自己可以为塑造人物做出什么样的贡献。

因此，我们所有人都应当谨防自己对革新采取排斥态度。今日被误解的败笔可能就是明日的经典之作。

本章的内容可以怎样帮助你评价你所看到的舞台演出？下面是几个指导原则：

- 你究竟在舞台上看到了什么？尝试描述一下该作品的内容，注意它所分属的戏剧种类。例如：《冒牌绅士》是一部表现一个中产阶级商人的讽刺喜剧，他虽有钱，但缺乏品位和教养，又极力想冒充贵族。
- 这部戏是否与该戏剧种类的本质相一致？例如：这虽是一部情节剧，但最后却出现了一个令人震惊的转折。该剧似乎旨在成为一部悲剧，但事实上却成了一部情节剧，因为它似乎隶属于观念剧的范畴，可是其中要表现的观念太多而不够集中。

本章年表

古典时代（约公元前 525—前 400）	
埃斯库罗斯	公元前 525—前 456
索福克勒斯	公元前 496—前 406
欧里庇得斯	约公元前 484—前 406
阿里斯托芬	公元前 448？—前 385？
普劳图斯	约公元前 254—前 184
塞内卡	公元前 4—公元 65
伊丽莎白时期（约 1530—1600）	
威廉·莎士比亚	1564—1616
新古典主义时期（约 1650—1750）	
莫里哀	1622—1673
约翰·德莱顿	1631—1700
让·拉辛	1639—1699
威廉·怀切利	1640—1716
维多利亚时代（约 1830—1900）	
亨里克·易卜生	1828—1906
奥斯卡·王尔德	1854—1900
乔治·萧伯纳	1856—1950
安东·契诃夫	1860—1904
康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基	1863—1938
现代（约 1900— ）	
尤金·奥尼尔	1888—1953
桑顿·王尔德	1897—1975
贝尔托特·布莱希特	1898—1956
莉莲·海尔曼	1905—1984
田纳西·威廉姆斯	1911—1983
阿瑟·米勒	生于 1915 年
拉瑞恩·汉斯贝里	1930—1965
阿索尔·富加德	生于 1932 年
汤姆·斯托帕德	生于 1937 年
奥古斯特·威尔森	生于 1945 年
托尼·库什纳	生于 1956 年
雅丝米娜·雷扎	生于 1959 年

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型　戏剧中的偶像和象征

布兰奇·杜包尔斯（Blanche du Bois）：源自田纳西·威廉姆斯的作品《欲望号街车》中的题名人物，一个衰老而耽于妄想的女人，仍然相信自己年轻性感。

戈多（Godot）：源自塞缪尔·贝克特的作品《等待戈多》，一件无可名状的、我们等待或期待将要发生的事情。

美狄亚（Medea）：源自希腊神话，系伊阿宋的爱人和妻子，帮助他获得金羊毛。后来，在他意欲迎娶另一名女子时，她毒死了自己的情敌，谋杀了她和伊阿宋的两个儿子。在我们时代，指伺机报复而受人鄙视的女人。

护士雷切特（Nurse Ratchett）：源自肯·凯西的作品《飞跃疯人院》中的题名人物，一个冷酷专横的女人，有一种病态的控制欲望。

俄狄浦斯（Oedipus）：在希腊神话中，不知就里地弑父娶母的忒拜国王。在现代，西格蒙德·弗洛伊德取用俄狄浦斯神话用以说明儿子和父亲之间潜伏于无意识中的性紧张状态。

流氓英雄（rogue hero）：打破一切常规，然而却总能赢得我们同情的迷人无赖。

罗密欧和朱丽叶（Romeo and Juliet）：年轻纯真之爱情的永恒偶像。

威利·罗曼（Willy Loman）：源自阿瑟·米勒的作品《推销员之死》中的题名人物，一名总是认为自己的命运将会有所好转，可最终却发现梦想成空的普通工人。

- 这场演出的惯例或“规则”是什么？它们是否前后一致？例：该剧虽想奉行第四面墙的规则，但许多台词却又是直接说给观众的。这部戏传达了一个强有力的观念，可演员却无缘无故戴起了面具，结果分散了观众的注意力。这部戏用诗体语言讲述了一个乏味的故事。
- 你从剧院带走了什么？一种因为可以思考，或者因为可以不用去思考而体验到的快乐感受？对枯燥生活作出的一个冷静而讥讽的判断？一种夸大其词的、诉诸行动主义的恳求？解决自己的问题的启示？采取行动解决问题的决心？
- 如果这部戏不是现代作品，其历史背景交代得是否清楚？导演是否更新了情节，使其与当今生活密切相关？抑或，如果缺乏当代的现实性，这又有什么关系吗？为什么？
- 倘若你必须向一个没有看过该戏的人描述它，倘若你要劝他们（不）去看演出，你会说什么？

本章对于世界上最伟大最经久不衰的艺术形式之一——戏剧的介绍可能会鼓励你不管在哪儿，只要有演出，你都要找机会多看戏。看戏不见得只能在百老汇。学校和大学都会重新改编旧戏，推出新作，它们往往会用富于想象力的手段来弥补预算上的不足。电影和电视都是了解戏剧的有效途径，让我们可以了解几乎我们讨论过的所有戏剧模式和类型——从闹剧到悲剧、自然主义戏剧以及观念剧。批判性鉴赏能带给我们的唯一收获就是更大的享受。

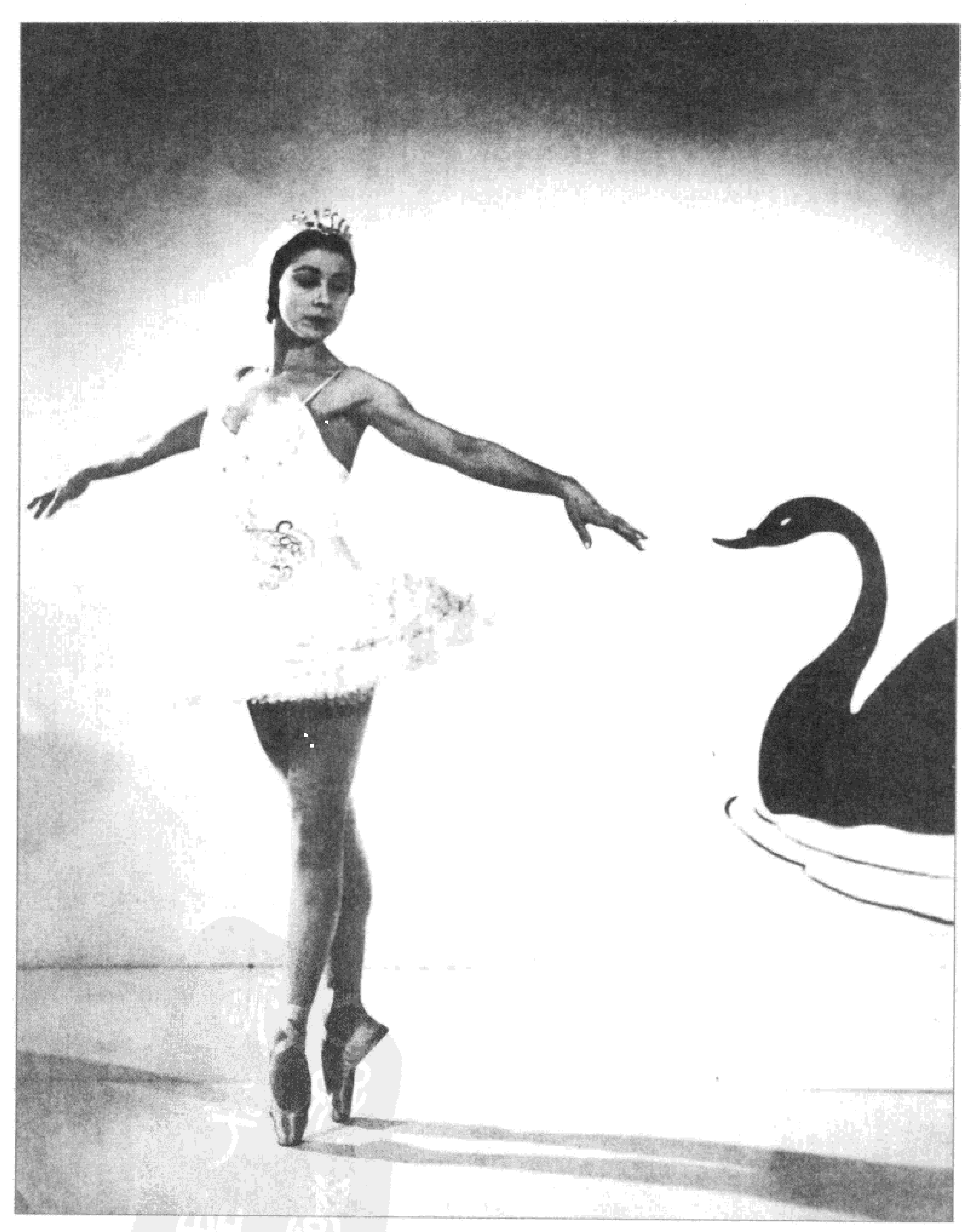
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

思　考

1. 希腊剧作家的优势在于他们可以从众所周知的神话中取材。至少找出并讨论20世纪的两大事件，你认为它们已经变成神话并适合被改编成一部现代悲剧。
2. 在悲剧的6种元素中，亚里士多德认为情节最重要，为什么？讨论你最近看过的一部情节至为关键的戏剧（电视或电影亦可）。然后，再找一个作品讨论，其中的一个不同元素比情节还重要，试说明原因。
3. 闹剧依赖于定型人物或原型人物，其愚蠢的滑稽动作会让人忍俊不禁。创作3个当代生活中的原型人物。简要介绍一下表现每个人物的剧本大纲。
4. 亚里士多德论喜剧的文章仅残存一句话："悲剧是近距离看到的生活；喜剧是远距离看到的生活。"用你自己的话解释其含义。
5.《俄狄浦斯》和《美狄亚》中的题名主人公在作品结束时仍然活着。那么，在什么意义上，这两部作品堪称悲剧？
6. 假设你是一个剧作家，你所供职的剧院允许你自由选择戏剧的类型和题材，你会写一部悲剧还是一部喜剧？试说明原因。
7. 翻一翻最近的报纸，记下你认为可以当做很好的悲剧和喜剧素材的故事，把它们带到课堂上与同学一起分享。
8. 以书面或表演的形式，取笑一下最近的一部（戏剧、电影或电视）作品，你觉得人们把它捧得太高了，因此应该嘲笑它一番。
9. 列出10个观念剧创作素材清单，把它们带到课堂上。选出一个素材，简要描述你会如何处理这一素材。
10. 如果有可能，看一次戏剧演出。在看戏时做一些记录，然后用本章提供的指导原则，写一篇简短的评论。
11.
    a. 莎士比亚和易卜生在生活时代和戏剧风格上迥然不同。具体指明他们之间的重要区别。
    b. 如果你必须在这两种风格之间作出选择，你更喜欢哪一种？试说明原因。
12. 读完莎士比亚的引文后，听一下《奥赛罗》选段。你认为读和听，哪一个手段更好？例如，阅读莎士比亚会有什么问题？演员是如何表现其诗体台词的？



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在伦敦皇家芭蕾舞团 1963 年演出的柴可夫斯基作品《天鹅湖》中，玛歌·芳登扮演的天鹅女王。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第八章

歌曲和舞蹈



本章将要探讨的是在所有人文学科中最为通俗的学科之一：歌曲和舞蹈。歌剧与芭蕾舞有悠久的历史。它们是最古老的音乐舞台艺术形式，并在伦敦、维也纳、罗马、纽约、芝加哥和旧金山这样的文化中心取得了很高的声望。歌舞喜剧以及更为晚起的音乐剧虽然历史较短，但现已成为全世界受欢迎的娱乐形式。伦敦和纽约在它们发展过程中居于主导地位，然而，无论如何，不管在哪个城市，戏迷们都可以在许多不同的歌舞剧目中进行选择，其数量远远超过非歌舞剧作品。因此，我们有充分理由把歌曲和舞蹈包含在一本人文学教材中。

戏剧与音乐的关系一直非常密切。很难说它们出现的先后顺序，或者，它们的关系从一开始就密不可分。一个稳妥的推测是，戏剧历史可以上溯至早期文化的仪式和庆典中，它们把某种舞蹈形式和某种有节奏的伴奏融贯到一起。

这样的仪式是什么样的？一群人会做出一系列预定的动作，或许还会用歌声标志某些重大的场合，譬如季节交替。当人们进入到集体意识之中，专注于动作、手势，或某种形式的有节奏地反复叫喊的词语时，难道他们——在某种意义上——不是在表演吗？歌曲和舞蹈乃是人类最早的艺术表达形式之一，这是一种诱人的想法。

文化人类学家把音乐仪式追溯至公元前3万年前。当时的洞穴壁画表明，画上的人物在跳“野牛舞”，这是一种对于使生命得以维系的动物狩猎场面的象征性重现，“演员”在其中扮演猎人或猎物。该理论认为，猎人通过扮演野牛的角色可以确保杀死猎物。几千年之后，蒙大拿州的黑脚族印第安人仍然会举行这种特别的仪式。诚然，它变得更加有组织，其中的音乐伴奏也更加复杂。[1]

音乐、歌曲和舞蹈共同构成了早期希腊的酒神节。对于这些仪式，确实有据可查。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

它们每年在春季举行，为了庆祝丰收之神狄奥尼索斯（参见第七章）从冥界再度归来。穿山羊皮、戴面具的歌队会表演一系列精致而复杂的歌曲和舞蹈，期间还有某种音乐作伴奏，尽管人们对这种音乐的了解知之甚少。实际上，柏拉图在《理想国》中曾对音乐作过许多评论。他喜欢可以激发爱国之情的音乐，反对只会刺激感官的音乐。酒神仪式上的舞蹈不仅刺激感官，而且还会把观众带人一种疯狂状态之中，这种状态也许可称为古代版的摇滚音乐会。

基督教统治时期，戏剧转入地下。莎士比亚时代——16世纪晚期到17世纪早期——是英语戏剧的黄金时代。即便莎士比亚没有创作音乐剧，这个剧作家王子无疑创作了许多带有音乐的戏剧。罗密欧和朱丽叶就是在一次有多种乐器伴奏的假面舞会上认识的。在《奥赛罗》中那场令人难忘的死亡戏中，苔斯德蒙娜在含冤屈死之前，感到不幸正在迫近，她在《垂柳歌》中表达了这种感觉，其歌词和音乐都得以流传下来。在威尔第根据这部戏改编的歌剧中，这场戏因为其中辉煌的《圣母颂》而颇引人注目。两场戏在戏剧效果上不相上下，音乐在其中都发挥了关键的作用。

我们不知道音乐剧开始于何时，因为我们不知道人类何时没有过音乐戏剧的陪伴。
——约翰·德拉蒙德

在莎士比亚喜剧中，到处都是欢歌笑语。特别是他的《第十二夜》，几近于一部音乐剧，该作品以标志圣诞节结束时的联欢会而命名。其中的歌曲会被反复翻印传唱，它们成了民歌歌唱家和歌剧明星们的保留曲目。经常演出的《仲夏夜之梦》几乎就是一部芭蕾舞剧，期间偶尔穿插的费利克斯·门德尔松为这部作品谱写的乐曲更增添了它的魅力。如果演出中没有音乐，这部戏就会大打折扣，尽管最优秀的演员在表演其诗体台词时，都堪称“无伴奏的音乐”。

至17世纪后期，发源于意大利的通称为“歌剧”的艺术形式得到了进一步发展。18世纪，意大利歌剧成为世界上首要的艺术形式之一，其他国家的作曲家如果确曾希望自己的作品能够演出，他们必须使用意大利语。然而，事实上，将歌剧水平推上一个新台阶的人却是一位出生于奥地利的作曲家，很多人都认为他使歌剧达到了空前的水平。他的名字是沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特。尽管莫扎特不能被真正地视为舞台剧之父，但他却为相关研究提供了一个坚实的起点。他的作品包含了其中的一切元素：对白、歌曲和舞蹈。

本章将考察一些重要的歌剧、过去与现在的芭蕾舞剧艺术、全盛时期的歌舞喜剧以及音乐剧的递嬗演变。《第十二夜》的开场白是：“如果音乐是爱的食粮，那就开演吧。”音乐确实不仅是爱情的食粮，而且还是所有人类情感的食粮。戏剧和音乐的结合创造了一种双重的快乐。在最好的情况下，这种快乐可以说是一名观众可以享受到的最伟大的体验。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

歌剧和轻歌剧

歌剧一词是拉丁文 opus（"作品"）的复数形式，指文艺复兴时期的音乐艺术。据推想，人们之所以这样说，是因为它将剧作家（歌剧的词作者）、作曲家、交响乐队、歌唱家和舞蹈家集于一体。文艺复兴重新发现了古典文学艺术，并渴望创作可以与其古代先辈相抗衡的足够典雅和高贵的作品，因此，歌剧的发展乃是文艺复兴的一个必然的副产品。正如我们在第五章中指明，文艺复兴摆脱了中世纪宗教为了天堂的神而压制人性的束缚，它重新肯定了人的荣耀。歌剧充分地适应了这种新的诉求。

蒙特威尔第

文艺复兴是一次艺术与政治运动，肇始于 14 世纪后期的意大利，因此，不可避免的是，意大利是歌剧的首创者。被尊为歌剧之父的克劳迪奥·蒙特威尔第（1567—1643）比莎士比亚晚出生 3 年。尽管他不是音乐剧创作的第一人，但事实上，蒙特威尔第奠定了音乐剧后来发展的基础。

文艺复兴音乐以新乐器的发明、新声音的创造以及和声而甚为自豪。然而，文艺复兴音乐往往会再三重复其音乐主题，这可能是因为，我们所知的旋律在当时还是一个新生事物，因此观众对相同的声音不会感到厌烦。另外，旋律的不断重复也会便于记忆。文艺复兴的音乐剧虽多取材于古典神话，但却会遵循当时的音乐时尚；因此，早期的歌剧创作者很难将重复的旋律以及为戏剧性情节谱曲这两种需要结合起来。戏剧中的事件通常不会重复，而人物则会因为自己经历的变化而变化。

我们现在仍要面对旋律的重复与戏剧性变化之间存在的冲突，这也许可以说明为什么最受欢迎的歌剧作品都有不断重复的出色而难忘的歌曲（咏叹调）和旋律。譬如，在歌剧《卡门》中，悲剧命运是用一个可以反复听到的特定主题来代表的，它总是宣布着灾难的降临。这也许就是为什么同带有标志性咏叹调的"旧爱"比较起来，突出情节而牺牲音乐的现代歌剧不受人欢迎的一个原因。

无论如何，假如歌剧没有找到一条途径可以推进情节，同时又能保持观众对音乐的兴趣，那么，它便会停滞不前。蒙特威尔第是推进连续性音乐旋律的先驱，他会在作品中有规律地插人难忘的咏叹调。其突破性的作品是 1607 年的《奥尔菲斯传奇》。

奥尔菲斯是古典神话中的一个人物，至少有一种说法称他是光、真理、秩序和逻辑之神阿波罗之子。在艺术品中，他常常被描绘成一个与竖琴相伴的人。自然，奥尔菲斯天生喜欢音乐。因为其天赋如鬼斧神工，因此，他堪称是一个音乐奇才。据传，不论何时弹琴，他周围的世界都会惊叹不已。听到琴声，不仅是人，连动物都会喜极而泣。甚至连石头这样的无生命之物都会因其音乐而欢喜。奥尔菲斯成为非凡音乐的真正象征。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

因此，选他的故事作为第一部重要歌剧作品的素材是再合适不过了！

传说中，奥尔菲斯爱上了欧律狄刻，并娶她为妻。在如花似玉的年纪，她不幸夭亡，被带到冥界。痛失爱妻的奥尔菲斯弹奏的竖琴之音哀切至极，结果冥王普卢图悲极而泣，答应他可以下到冥界接回欧律狄刻，但有一个条件：欧律狄刻要跟着他，而他绝对不能回头看她是不是在身后跟着。半路上，奥尔菲斯没能忍住，破戒回了头。普卢图出言必果，把欧律狄刻又带回冥府。

蒙特威尔第的歌剧取用了这个神话中快乐的一面，欧律狄刻没有一去不返。阿波罗看到儿子的悲伤，便从天而降，答应夫妻二人可以永远相伴，长生不老。音乐中不会有死亡。

为了解决旋律重复与戏剧性情节线索之间的矛盾，蒙特威尔第用不断复现的主题代表剧中人物。这种重复形式后来在理查德·瓦格纳的手中变得极为有名，他将之称为主导主题（letimotif）。它会为观众提供他们要记住的旋律，因此当这些旋律重复时，他们会高兴地听出它们来；但是，因为主题与人物密切联系，而人物又会随着事件的变化而变化，因此，主题既可以让观众认出来，同时也能有所变化。

古典主义歌剧

在第六章对人文学科之音乐的讨论中，古典主义风格和浪漫主义风格形成鲜明对照。前者成为18世纪的音乐主流，因其追求平衡、对称，以及对情感的克制，因此它是日神的体现；后者成为19世纪的音乐主流，包括从贝多芬既具英雄主义气概但又常常具有悲剧性的作品一直到旋律总是极为优美的柴可夫斯基的作品不等。

17和18世纪，也即莫扎特之前的古典主义歌剧通常不像浪漫主义歌剧那样外化情感。古典主义对情感克制的一个出色典范是德国作曲家克里斯托弗·格鲁克（1714—1787）根据18世纪的奥尔菲斯传说所创作的《奥尔菲斯》（1762）。欧律狄刻死后被带到冥界。自然，奥尔菲斯心痛欲绝；对于一支歌剧咏叹调而言，还有什么素材会比痛失自己唯一挚爱的年轻恋人所感到的悲伤更好呢？他的那首以“唉，我已失去你！”开始的歌曲虽包含了歌剧中最令人难忘的旋律之一，但它表达准确而节奏严谨，几乎没有为哭哭啼啼的演出留下什么余地。事实上，它开始时几近一首中规中矩的贵族小步舞曲。然而，歌词却准确地传达了主人公那颗破碎的心。

莫扎特

大多数音乐爱好者都会同意，歌剧艺术在莫扎特（1756—1791）的作品中得到了充分的——也许可以说是登峰造极的——发展。莫扎特常被视为有史以来最有天赋的作曲家。当这个小神童到了自己创作冲动喷薄欲出的年龄时——也有人讲在他4岁时，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

歌剧已经跻身于世界最重要的艺术形式。伟大的意大利歌剧中心——罗马、佛罗伦萨、威尼斯、米兰和波隆纳——吸引着富有的游客和胸怀大志的作曲家来到这里。

到了莫扎特时代，甚至是一些小城市也开始拥有自己的歌剧院，它们作为该城市引以为豪的核心，开始成为城市教堂的劲敌。全城人都会到当地歌剧院看演出，观众不再只限于上层阶级和贵族。那时，没有人问为什么歌剧中所有的对话必须是唱出来的。音乐剧已成为一个既成事实，而且只要那是意大利语，观众就会马上接受。一个音乐天才几乎必然会去听歌剧，而且还要下决心比别人做得更好。

莫扎特生于奥地利的萨尔茨堡，让这个城市引以为荣的是它不仅有一家很好的歌剧院，而且通常还有一个极为浓厚的音乐氛围。莫扎特的父亲是一位颇有造诣的音乐家，他很快就认识到儿子惊人的天赋。13岁时，莫扎特成为萨尔茨堡大主教的首席小提琴手，教皇本人在米兰曾亲自为他授奖。从6岁开始，莫扎特已成为一名严肃的作曲家，当时，他已创作过5部钢琴曲。14岁时，莫扎特受邀为米兰观众写了一部歌剧，他或许对此一点都不感到意外。他不仅创作而且还指挥了《本都国王米特里达特》的演出，完成这一壮举时，他还不足16岁。在接下来的9年时间里，因为得不到他的祖国奥地利皇帝弗兰茨·约瑟夫的资助，莫扎特在经济上一直苦于挣扎。然而，在他如此短暂的一生中，莫扎特为这个世界贡献了数目惊人的伟大音乐作品。

歌剧令他着迷——因为其中诸多元素的统一带来了更大的挑战。他掌握了复杂的配器技术，并发展出一种既可以表现个人，又可以表现文化传承的独特风格。他的第一部重要歌剧是《伊多梅纽斯》，全文使用了意大利语。随后，他又创作了《后宫诱逃》，一部轻松欢快而又复杂的喜歌剧。这部作品之所以出名，除了旋律轻快优雅的音乐之外，也许还有两个原因。

第一个原因是它向观众介绍了真正的莫扎特歌剧风格：悦耳的咏叹调与对白交相穿插，莫扎特的这种办法解决了用歌曲来讲述戏剧性故事的问题。对白有时是说出来的，有时又是唱出的，这种手法影响了现代音乐剧。其中，故事线索靠说白推进，而人物在具体场面的感染下放声高歌，又会打断故事的进行。仅只是唱出的对白称为宣叙调（recitative）。台词与歌曲结合的手法称为歌唱剧（singspiel）。百老汇作曲家，包括弗兰克·罗瑟（《最快乐的小伙子》）和斯蒂芬·桑海姆（《斯维尼·托德》），曾致力于让歌舞剧更接近歌剧。这里引证的这两件作品及其他类似作品使歌唱剧艺术得以焕发出新的生机，可这不会总是让那些期望可以听到连续悦耳动听的歌曲的观众感到开心。

然而，安德鲁·劳埃德·韦伯（生于1948年）创作的《猫》及其高度歌剧风格化的作品《艾维塔》自20世纪80年代初问世以来一直广受欢迎。这两部作品都没有使用说白，每部作品都有一支歌曲可以独立于作品之外，并可用不同的风格来演唱：《猫》中的《记忆》以及《艾维塔》中的《阿根廷，别为我哭泣》。后者使传统歌曲从属于一个独裁者的妻子慢慢为权力所腐蚀的戏剧性故事。前者没有，或几乎没有故事情节，但其不间断的旋律一直伴随着精美的舞蹈。自莫扎特以来，舞台剧作曲家意识到一支支

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

激扬、可以咏唱的曲调并不能总是愉悦观众。与此同时，他们知道自己必须用更为激动人心而且目标更为明确的东西取而代之。

莫扎特的歌剧理所当然是不朽之作，因为其中不仅有激动人心的旋律，还有悦耳的咏叹调，它们不仅会让经常看歌剧的人反复观看，而且还成为歌剧明星们在独唱音乐会上表演的经久不衰的作品。

《后宫诱逃》成名的另一个原因是，莫扎特在歌词（libretto）的创作上大胆地——让当时歌剧观众极为震惊地——使用了德语，而不是维也纳观众期待的标准意大利语。正像今天的英语歌剧一样，德语歌剧在1782年具有革命性。

1786年，莫扎特遇到洛伦佐·达·彭特，后者是一名牧师，同时也是诗人兼剧作家。他们合作的结果是举世公认的三部杰作：《费加罗的婚礼》（1786）、《唐璜》（1787）和《她们都是这一套》（有时很不确切地译为《女人皆如此》，1790）。

这三部有史以来最伟大的歌剧作品的创作只花了4年时间！然而，正如在人文学历史中经常发生的那样，莫扎特的真正天赋对其同时代人而言并非一直显而易见。莫扎特创作了41首交响曲，还有大量的室内乐、艺术歌曲以及许许多多的合唱作品，并且，他在早年便已获得了某种程度上的成功。尽管如此，他只活了35岁，而且一生中大部分时间都穷困潦倒。莫扎特的安息之地如今在维也纳也已无从查考。

在所有的莫扎特歌剧作品中，《费加罗的婚礼》按说是最受各国观众欢迎的作品。那么，为什么这部作品仅只在布拉格取得了成功，在维也纳却受到了冷遇？其中有几种可能的解释。

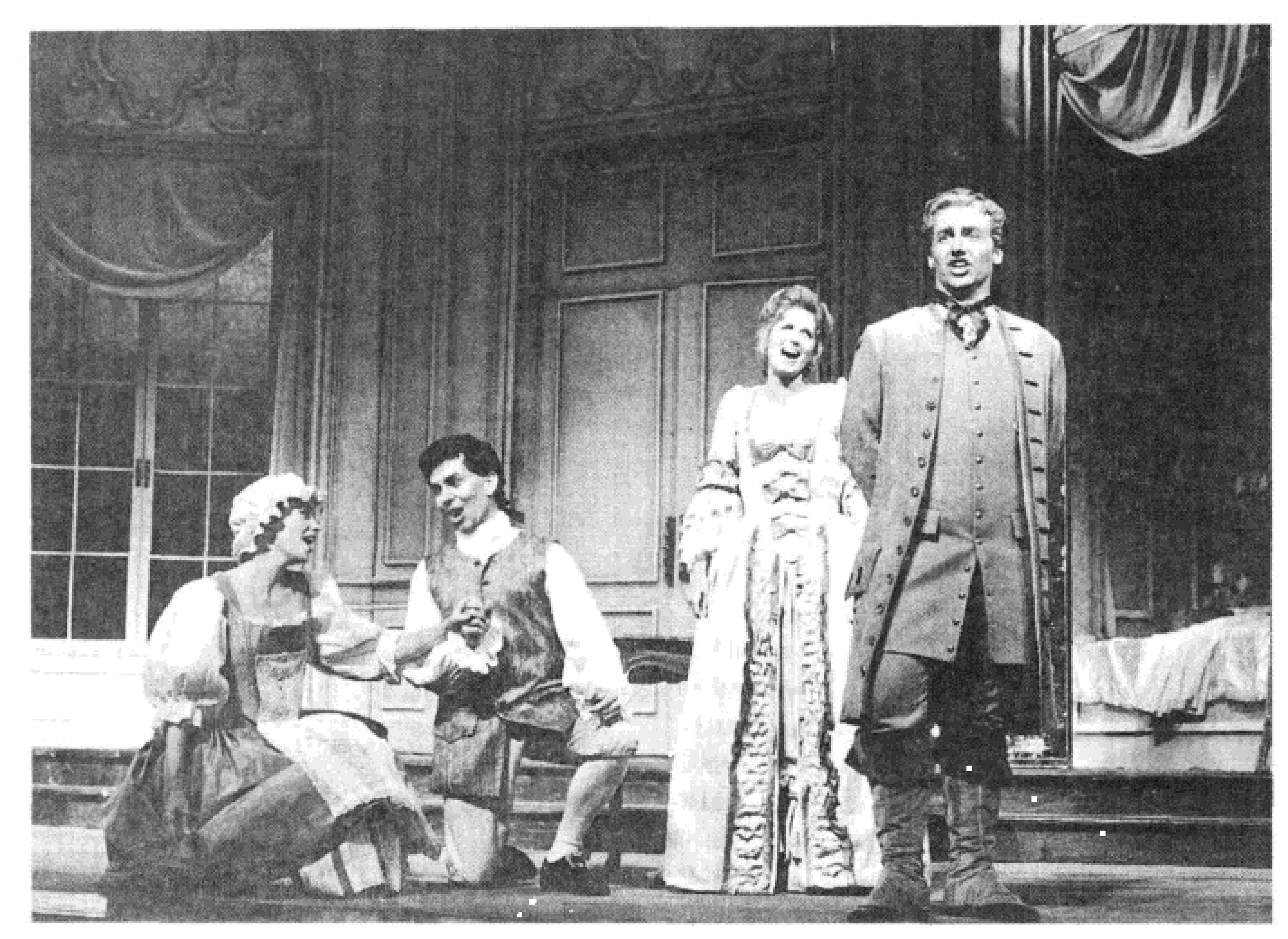
一个原因是，虽然这部作品是用观众可以接受的意大利语演唱的，但其作者在血统上仍然是个奥地利人（这怎么去解释这位在自己的祖国得不到尊重的先知？），时任奥地利宫廷御用作曲家的是意大利人安东尼·萨列里。据传，萨列里对莫扎特嫉妒得要命，他甚至可能还想毒死他，可事实似乎并非如此。萨列里在上层音乐圈中远比莫扎特知名，而且也更受赏识，因此没有理由希望他死。相对于一个“借用”歌剧语言的本地土小子来说，维也纳更喜欢一个纯正的意大利人。

音乐的魅力可以安抚残暴的心胸，软化岩石，折服盘根错节的橡树。
——威廉·康格里夫

另一个原因是，《费加罗的婚礼》选择在维也纳首演很可能是个错误。该剧讲述了两个卑贱的下人智胜他们的老爷——一个伯爵的故事，这个故事不会讨很多贵族观众的欢心。它的作者，一个从（当时）名不见经传的小地方冒出的暴发户，已经是出了名的离经叛道者。莫扎特确实如此。然而——正如人文学历史上经常发生的情况一样——未来站在了莫扎特一边。

《费加罗的婚礼》里的辉煌咏叹调使它成为世界上最受人喜爱的歌剧之一。在这部歌唱剧中，莫扎特对人际交往的方式作了理想化加工。如果说莎士比亚的人物可以彼此用诗歌讲话，那么莫扎特的人物就可以使用音乐。所有戏剧——不管是不是歌舞剧——都要依靠表演者和观众之间的约定。表演者说：“我们要怎样怎样，”观众回答道：“只要你能前后一致，我们就相信你。”在莫扎特歌剧中，人物的歌唱和讲话都做到

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



西北大学音乐学院最近演出的《费加罗的婚礼》。倘若莎士比亚的人物可以彼此使用诗歌讲话，那么莫扎特的人物就可以使用音乐。

了前后一致。

达·彭特的歌剧脚本改编自一部表现一个中年伯爵的法国闹剧，他讨厌自己的老婆，想捕获妙龄少女的芳心。按照惯例，伯爵拥有初夜权（主人有权在其女仆的新婚之夜，排在新郎前面，与她做爱！）。准新娘是一个年轻漂亮的姑娘，她已经同另一个下人费加罗订了婚。伯爵夫人厌倦了好拈花惹草的丈夫，因此帮助这对不幸的恋人设法智胜了他们的老爷，他在活泼欢快的终场戏里表示自己一定会痛改前非。

《费加罗的婚礼》中的许多因素都使它成为常规保留剧目中的杰作。首先，是达·彭特本人的天分使然。虽然他保留了原作中许多荒谬的胡闹，但却使伯爵夫人的角色变得更有深度：一个孤寂而不再被丈夫所爱的妻子，不仅要面对衰老的愁苦，而且因为女仆的年轻漂亮，还要面对嫉妒的折磨。在闹剧传统中，一个不忠实的丈夫的妻子通常是一个唠唠叨叨的悍妇，而拈花惹草的丈夫则是一个讨人喜欢的无赖。达·彭特将伯爵夫人塑造成一个几近悲剧高度的人物。尽管首演之夜的贵族观众没有喝彩，但他们中间有许多女性观众无疑可以理解伯爵夫人的哀伤。

《费加罗的婚礼》之脚本前所未有地把活泼的闹剧（耍弄伯爵的把戏）同近乎伯爵夫人的悲剧杂糅一处，而且在情节上把快乐的年轻恋人与一桩困境中的中年人婚姻并

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

置到一处，它使年轻的莫扎特有机会探索自己惊人的音乐资源，从而把它们组合成一部辉煌的配乐。冗长的宣叙调后面总会跟着优美得摄人魂魄的咏叹调，因此，即便宣叙调很长，又有什么关系呢？其他许多歌剧也许只有两三首观众会耐心等待的著名咏叹调。在《费加罗的婚礼》中，咏叹调的魔力从未间断。

莫扎特为伯爵夫人，这个女高音歌手一直希望扮演的角色，写下了歌剧史上两首最伟大的咏叹调。第一首是《爱神啊！请怜悯我吧》。她恳求一度曾让她的生命充满喜悦的爱神本人帮她最后一个忙：要么让她再度获得他的爱，要么帮她在死亡中获得安宁。第二首是《快乐的日子哪里去了？》（这首咏叹调是如此华丽，因此很多批评家都会在它前面冠以定冠词“the”[①]，这一殊荣还曾授予给米开朗基罗的《大卫》和达·芬奇的《蒙娜·丽莎》）。她在其中问出了几个世纪以来人们一直都在追问的问题：那些浪漫的流金时刻哪里去了？为什么幸福、爱和青春会从我们的指尖溜过？为什么它们不能持久？

歌剧……是西方人最为奇特的发明之一，任何逻辑的分析都不能预知歌剧的产生。
——肯尼斯·克拉克爵士

《费加罗的婚礼》的最后一场戏有时被誉为歌剧的极致。法国原作的结尾是一个使用了伪装、认错人，藏在树丛后面等手法的愚痴场面，一个达·彭特确实忠实模仿的场面。起初，一切似乎都推进得很快，这样，作品就会在皆大欢喜的感人结局中落幕，然而，随后到来了这一时刻：受伤的妻子原谅了自己的丈夫。达·彭特忠实于闹剧的本质，可莫扎特却以某种方式超越了它。拈花惹草的丈夫跪下来，诚恳地唱着“求你原谅我”，而伯爵夫人回答说：“我答应你。”

莫扎特把这一刻变成了一个激扬的音乐段落：发自一个女性灵魂的近乎神圣的原谅行为，尽管她长期受到冷落但却从未丧失爱与理解。随后，整个歌队重复了那个激动人心的旋律，而伯爵夫人的声音越来越高亢，超过了所有人。这一刻突然间表现出在一个巨大教堂里演唱一支庄严安魂曲时所特有的肃穆气氛，最后充满了救赎的喜悦。

1981年，根据彼得·谢弗的戏剧《阿马德乌斯》（又译《莫扎特传》）改编的电影表现了疯狂嫉妒莫扎特才华的萨列里正在观看《费加罗的婚礼》的最后一幕演出。当听到伯爵夫人唱出对丈夫的原谅时，萨列里的双眼闪现着激动的泪水，他直接对观众说道：如果上帝会歌唱，他听起来就会是这样。诚然，这个插曲从未发生过，但是，《阿马德乌斯》的作者确实在向莫扎特表达最崇高的敬意。我们无从得知莫扎特是否曾预言过这部歌剧会不朽。他很可能没有这样说过。很可能，他接下来马上投入到另一部作品的创作之中，几乎没有意识到它对未来的歌剧所产生的影响。这往往是天才需要付出的代价。

浪漫主义歌剧

浪漫主义歌剧盈溢着优美的旋律和一种更加自由的情感风格，这与艺术中浪漫主

① 在英语中，定冠词“the”的一种用法是加于独一无二的事物面前，如the sun（太阳），the Great Wall（长城）。此处，批评家旨在强调这首咏叹调的出类拔萃。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



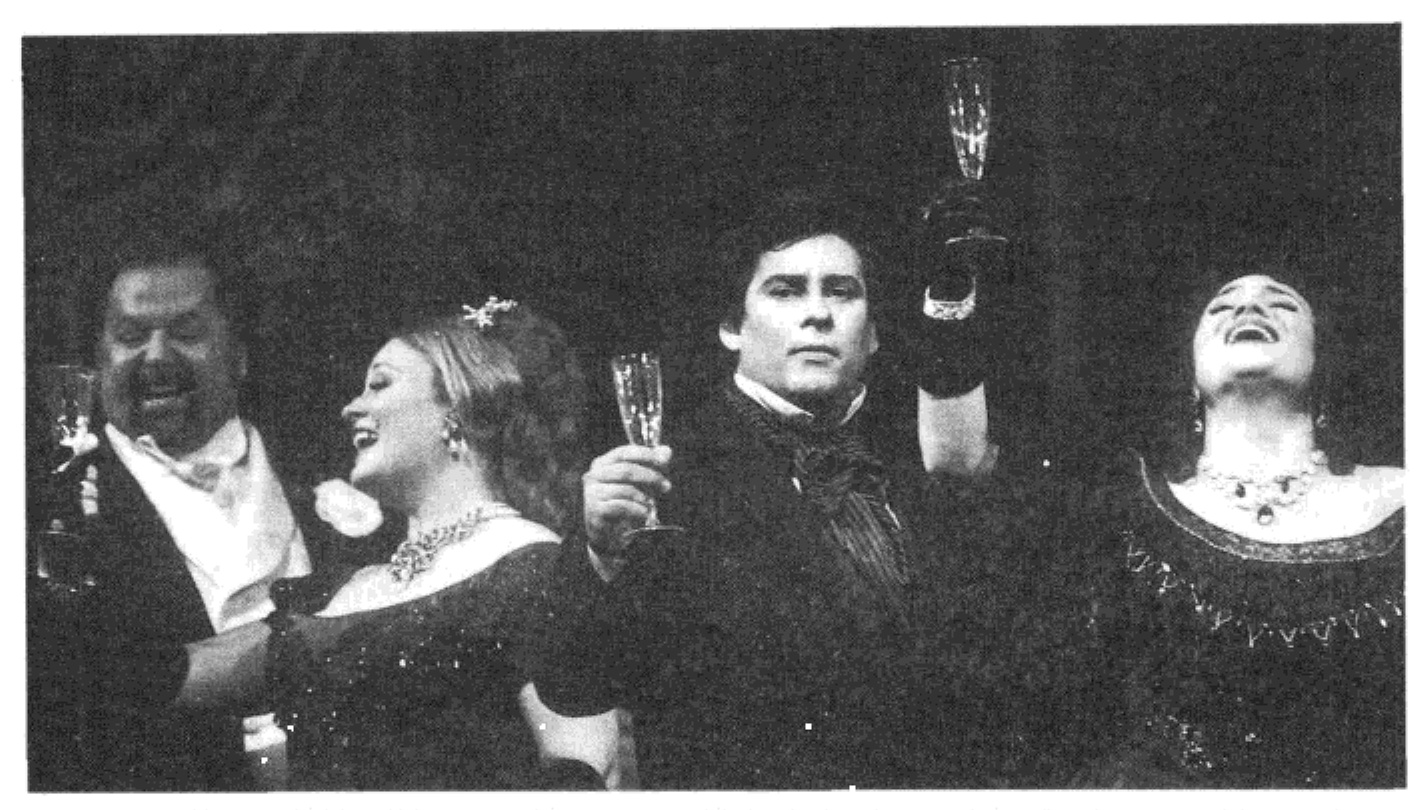
在1984年改编自彼得·谢弗《阿马德乌斯》（又译《莫扎特传》）的电影中，汤姆·赫斯（左）扮演莫扎特、F. 默里·亚伯拉罕扮演萨列里。嫉妒的萨列里向观众倾诉：倘若上帝可以说话，他的声音就会像莫扎特的咏叹调。

义的普遍本质相一致。浪漫主义运动——政治、美术、文学、音乐的浪漫主义运动——抗议束缚：强加于人的行为之上的政治和社会限制；日神限制妨害了诗人、剧作家和作曲家沉醉在情感之中。法国歌剧往往会忠实于其古典主义根基，而意大利和德国歌剧则会拥抱新的情感上的自由。莫扎特恰恰处在了新兴的浪漫主义最前沿。尽管他的一些音乐作品具有古典主义风格的雅致，但是，他的最伟大的咏叹调却可以让演唱者充分表现情感。

朱塞佩·威尔第（1813—1901）的作品为浪漫主义风格提供了重要的典范。其中常有许多悦耳的咏叹调，而唱白却不那么多。他的两部歌剧——1851年的《弄臣》和1852年的《茶花女》是全世界最受欢迎的作品之一。它们在国际间几乎是一举成名，但它们永远都会与自己最初的家园相连：米兰的斯卡拉，它至今仍是世界伟大的歌剧院之一，许多著名歌唱家的演艺生涯都是从这里开始的。

斯卡拉的满堂彩保证会让该演员成为明星，可是，想在这里获得成功却并非易事。意大利观众对待粗制滥造的演出的反应可谓臭名昭著，他们是伴随歌剧长大的，他们会再三反复地观看伟大的作品，会记住每个音符，每次出色的演出，并用自己严格的标准去评判新手。许多歌手常常因为不能把一个高音唱到观众要求的那样长而被轰下舞台。但另一方面，人们都知道，意大利观众常常会站在椅子上为演员喝彩长达15分钟，甚至更久。对于一个演员而言，首演选择在斯卡拉演出意大利的国宝——威尔第的歌剧，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



1998 年大都会歌剧院演出的威尔第《茶花女》中著名的《饮酒歌》。阿尔弗雷多和紫罗兰（右）在这欢乐时刻，共同为生活干杯。悲剧随后就会降临。

是一种极其冒险的做法。

倘若没有音乐，威尔第的歌剧就会称为情节剧。在这种类型的戏剧中，人物的好坏泾渭分明，品行好的人往往是邪恶诡诈之士追求金钱、权力以及情色之欢的牺牲品。在这样的情节里，可以有许多伤心自怜的场面。可是，当这些场面与激昂优美的旋律结合在一起时，观众就会被带入一个只有伟大艺术才能创造出来的崇高的境界中。

如同莫扎特的《费加罗的婚礼》，《弄臣》里有许多熟悉的咏叹调，因此，观众对它的感觉就像是面对一位亲爱的朋友。不过，《弄臣》的情节却属于典型的 19 世纪情节剧。弄臣的女儿受到其主子的引诱。愤怒的父亲报仇心切，密谋想除掉这个人。女儿偷听到有人要遭谋杀，便故意让自己落入圈套，为了搭救他人而献出了自己的生命。作品结束时，悲伤的父亲抱着死去的女儿，唱起了威尔第的一首辉煌的咏叹调。我们因为深受感动，因此会原谅情节上的荒谬。

不管我什么时候去看歌剧，我都会花上半个基尼把我的常识和理性存放在剧院的入口处，然后把自己完全交付给我的眼睛和耳朵。
——查斯特菲尔德勋爵

像大多数 19 世纪的意大利作曲家一样，威尔第坚持创作悲剧故事，因为这样他就可以完全自由地展露自己可以将情感与旋律两相结合的天赋。在《茶花女》（字面的意思是"迷失的人"）中，威尔第找到了一种完美的媒介。该剧取材于一部成功而著名的法国文学作品《茶花女》。故事的主角是一个名为紫罗兰的高等娼妓，一个依靠富有的男伴生活奢靡的女人，一个让英俊的年轻人阿尔弗雷多深爱的美人儿。后者因为没有意识到她的特殊背景，便请求父亲祝福他们。尽管紫罗兰极力克制爱情，坚持过一种自由自在的生活（咏叹调《永远自由》），但阿尔弗雷多却成功地说服了她，他们开始在巴黎的市郊共同生活。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

阿尔弗雷多的父亲来访，恳求紫罗兰与儿子断绝关系，因为这场绯闻会损害其家族的名誉，致使其女儿无法与自己的未婚夫成婚。紫罗兰含泪应允离开她的爱人，给他留下一张字条说她更愿意回巴黎过从前的日子。

在最后一场戏中，阿尔弗雷多再次回到紫罗兰身边，发誓自己会永远爱她，可却看到身染肺病的紫罗兰已经奄奄一息。这一连串的变故使威尔第写出了几首最令人难忘的音乐作品。在真正浪漫的意义上，爱情受到了社会规范的阻挠。然而，由于（女高音中最伟大的角色之一）紫罗兰复杂的性格以及她相信自己对阿尔弗雷多的爱情注定不幸的结局却使得这部歌剧超越了情节剧，几近成为一部真正的悲剧作品。在某种意义上，她为他牺牲了自己，然而，与《弄臣》中女儿的牺牲相反，茶花女的牺牲是靠真正情感来推动的，这是真实人物会遭遇到的一个自然的结局。

瓦格纳

浪漫主义同样也会导致民族主义的滋生，这种情况尤会发生在还未赢得显著国际地位的国家里，不过，对国际承认的渴望同时也会刺激发展，特别是艺术的发展。譬如，意大利歌剧会让意大利人对于自己在国际舞台上的成就和成功感到自豪。同样，19世纪的德国初次体验到了国际认可的激动和兴奋。德国音乐因为拥有贝多芬及其随后而来的许多音乐家，包括费利克斯·门德尔松和约翰内斯·勃拉姆斯，而独占鳌头。

在歌剧前线，德国和意大利之间的争雄再所难免。《魔笛》的德国脚本仍未能掩盖莫扎特的意大利语作品所闪现的光芒。然而，几十年之后，人们对真正的德语歌剧怀有越来越崇高的敬意，这在很大程度上要归功于理查德·瓦格纳（1813—1883）的作品。十分凑巧的是，瓦格纳与威尔第出生在同一年。

瓦格纳的作品可以说是贝多芬的交响曲在歌剧中的对应物。它们规模宏大，富有史诗般的英雄气概，通常既高贵又让人荡气回肠。他不仅使德语在舞台上与意大利语一样有力量，而且在其杰作《尼伯龙根的指环》中，他还从关系密切的斯堪的纳维亚和日耳曼神话中选取素材。《指环》的歌剧脚本是一个由4部歌剧构成的传奇故事，其完整演出需要20个小时，它使德国人骄傲地感到，世界现在终于可以了解到一份可以同希腊人的《伊利昂纪》和罗马人的《埃涅阿斯纪》相媲美的神话遗产。不过，瓦格纳甚至比荷马和维吉尔更前进了一步。他为这份神话增加了不朽的交响乐章，它要求全管弦乐队伴奏，演唱者要有非同凡响的声音力度。到今天为止，“瓦格纳歌手”这个称号仍表明歌唱家的威望和批评家的敬意。瓦格纳增加了富有感染力的戏剧冲突和舞台效果，这使他赋予自己的作品以乐剧的称号显得名副其实。瓦格纳对于主导主题的使用最是让人难忘，所有重要角色在他们出现的时候都会有一个音乐主题，或者，其主题将不同程度地包含在他们的咏叹调中。瓦格纳式的主导主题贯穿在《指环》的4部歌剧中，它使它们统一到一起，否则，它们可能就会像一个散漫的音乐叙事。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在刚成年的时候，瓦格纳迷上了歌剧。凭着他的音乐训练背景，他可以在各家德国歌剧院里谋得一份工作。他曾担任过声乐指导、合唱指挥和音乐总监等职。在这些职位上，瓦格纳参加了许多古典主义作品或意大利浪漫主义作品的演出。事实上，瓦格纳执迷于把自己的一生奉献给歌剧艺术，为此他花费了5年时间为进入该职业做准备。在对歌剧进行了细致的思考之后，他的著作《歌剧与戏剧》得以问世，他在其中阐述了自己的理论，旨在说明歌剧应该是什么。

希腊的艺术作品表现的是一个辉煌的民族之精神，而未来的艺术作品旨在表达一个自由之民族的精神，无论一切国界。它的民族元素只不过是一种点缀，使个体更有魅力，而不是一种限制的藩篱。
——理查德·瓦格纳

瓦格纳不仅是一名作曲家，而且还是个政治激进分子，积极支持在19世纪中叶席卷德国的革命思潮。他参加各种集会和抗议游行，并用音乐抒发自己的解放理想。他特别希望把歌剧从古典主义束缚与意大利情节剧中解放出来。他希望创造出可以与索福克勒斯和莎士比亚的伟大作品相匹敌的真正乐剧。他需要高于生活的人物，英勇而高贵并以勇气和荣誉面对悲剧命运的人物。正如约翰·德拉蒙特所言："瓦格纳最根本的立场是，歌剧不应该只是娱乐。在本质上，歌剧应该是一种富有教益、使人变得高贵的体验（他曾援引希腊悲剧支持该观点）。"[2]瓦格纳认为意大利歌剧在美学观念上犯的一个错误是，它使戏剧成为音乐的附庸，尽管那可能听起来很美。他希望反其道而行之，将戏剧提升到主导地位；否则，观众看演出的目的就是为了听一场音乐会，这样一来，他们就无法获得歌剧可以提供的强烈的情感体验。为了做到这一点，他认识到作曲家必须亲自撰写剧本，这样才能创造出一种前所未有的坚实的统一。

为了他的主题，瓦格纳首先求助于世界神话中的英雄人物，求助于他认为能配得上自己杰出天赋的故事（瓦格纳对自己的天分从来不会自谦）。在创作自己的第一部重要歌剧《漂泊的荷兰人》(1841)时，他就已经认识到他正在面对古典主义先驱和意大利同时代人所遇到的同样问题：如何在提供优美音乐的同时又可以让戏剧线索流畅发展而不至丧失活力？在《汤豪舍》(1845)和《罗恩格林》(1848)这两部作品中，他找到了答案。倘若戏剧线索要成为主导元素，那么，支撑它的音乐听起来就一定要辉煌壮丽。可是，他不能在接二连三地创作咏叹调的同时又能讲述一个戏剧故事，因此，瓦格纳感到唯一的选择就是把一部歌剧看成是一部巨型交响曲，这样，他创作的对象就是一支全管弦乐队，而且，歌手的声音力度要足够强，人们可以听到它盘旋在音乐之上。管弦乐队和歌手应该形成一个前所未有的统一体。

《汤豪舍》和《罗恩格林》取材于基督教和亚瑟王传奇。当时，取材于日耳曼神话的歌剧时代业已来临。在挪威传奇中，奥丁是众神之神；在德国传奇中，是沃旦。《指环》组剧中的英雄是齐格弗雷德，而在挪威萨迦中，他的名字是西格尔德。作为一个支持解放事业的浪漫的政治激进分子，瓦格纳取用古老的神话故事，并把它们改造成为表现神明的毁灭和爱情必胜的史诗。

尼伯龙根是一种小精灵，也是一种有法力的小矮人。他们拥有巨大的财宝，其中包括一个奇异而有魔力的金指环，它可以让自己的拥有者成为全宇宙中至高无上的人，只要他能保持纯洁。沃旦因为不想让别人战胜自己，就盗取了指环。一个名为阿尔伯里

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

希的小矮人因而给它施了诅咒。结果，灾难接连不断。当布仑希尔德，沃旦的一个女儿，骑马闯进焚烧其爱人齐格弗雷德的烈火中自焚之后，组剧达到了动人心魄的高潮。火葬的火势极为壮观，它焚毁了战败神的宫殿——哈尔瓦拉王宫。之后，莱茵河水溢出河岸将大火熄灭。这场马拉松歌剧组剧壮丽的尾声是一支优美的旋律，代表爱情回归到世界上。

指环神话不仅只局限于斯堪的纳维亚和日耳曼萨迦以及瓦格纳对这个故事的讲述。柏拉图的《理想国》(第十一章)里，就有寓言故事古阿斯的指环，这个指环也会授予持有者以神奇的力量，他可以随意隐身，因此造成了很多灾难。在现代，有一个名为J. R. R. 托尔金的牛津大学教授，他为自己和儿子的消遣而写作。在《霍比特人》中，他复兴了这个神话。有一个小精灵似的动物发现到一个可以隐身的魔戒。因为不喜欢魔戒赋予的力量，所以想摆脱它。于是，在他的侄子弗罗多生日那天，他把魔戒送给他作为生日礼物，并告诉他前往一个称为厄运山的火山，然后把魔戒扔进火海。关于弗罗多的危险旅程，是用一个史诗三部曲——《指环王》(1949年完成)来讲述的。以上三个版本的魔戒寓言故事都有一个相同的寓意：权力导致堕落。

瓦格纳的成就显示了人文学很有趣的一个方面。作家凯瑟琳·梅斯菲尔德曾说过，一个伟大的诗人必须是一首伟大的诗，意思是艺术家的作品和艺术家的生活不应有分别。然而，就瓦格纳的情况而言，其间却有天壤之别。他详细地阐述爱和救赎的主题，可他本人却是一个十足的自利者：长时间地向新结识的人朗诵自己刚刚完成的歌剧，借钱从来不还，对婚姻不忠。他在理论上持有自由的观点，但同时又强烈地支持反犹主义。他是他自我宇宙的核心，对于自己的作品极其自负。虽然天才似乎不能十全十美，但我们不应因此而忽视天才的存在。倘若这样做了，我们将因此而变得更加贫瘠。

音乐家必须作曲，美术家必须作画，诗人必须作诗，倘若他最终想与自己和平共处。一个人必须成为他可以成为的人。

——亚伯拉罕·马斯洛

现代美国歌剧

像一切音乐形式一样——更不消说其他门类的艺术——现代歌剧有自己的语言和目标。意大利语不再是必用的语言。作曲家会选择使用自己的母语创作脚本。倘若他们不像瓦格纳一样创作自己的脚本，他们往往也会同自己的剧作者密切合作。瓦格纳将歌剧视为音乐和戏剧统一体的这种理想至今仍然适用，尽管故事情节至今已完全占据主导地位，因而观众通常会错过体验那些迸发而出的旋律。咏叹调也越来越多地为对白配乐所取代。人们常常会问：为什么要给一部戏配上音乐？

既是一位作曲家，同时也曾担任过指挥的安德烈·普列文(生于1929年)曾应邀将田纳西·威廉姆斯备受赞誉的作品《欲望号街车》改编成歌剧，这部作品在1998年举行了首演。这个改编方案可能是一种策略上的失误，因为威廉姆斯以其精湛的语言而闻名，尽管脚本作者尽了最大努力对原作保持忠实，但为了适应音乐，他不得不对原作做出大量改动。其结果就是音乐和戏剧之间的一次不幸联姻。语言成了音乐的牺牲品，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

旋律成了故事情节的牺牲品。

为什么要给戏剧配上音乐？答案很可能是，作为人文学最高成就之一的歌剧使现代作曲家渴望达到它的极致。同样，现代剧作家也常常希望可以创造出能够与希腊人和莎士比亚相媲美的悲剧。不过，其间的情况已经发生了很大的变化。许多年轻的作曲家认为旋律优美的段落已经过时而陈腐。我们很少会听到一支明确的突出于场面其他元素的咏叹调。而为了能找到一支这样的咏叹调，我们必须经常求助于百老汇的舞台剧，求助于乔治·格什温的《波吉与贝丝》或是列奥纳多·伯恩斯坦的《西区故事》，它们渴望成为歌剧，但同时又保留了百老汇的根。（这些作品容后讨论。）

现代歌剧的演出远没有像《茶花女》这样最受人喜爱的作品那么频繁。剧院害怕承担风险，因为推出一部歌剧的成本费用相当高，所以即使有资助人大方的赞助，公司也几乎不可能做到收支相抵。任何一家公司都不可能只依靠票务收入。情况往往是，资助人要求演出经久不衰的经典剧作。偶尔，也会有公司敢于打破传统，会委托一个资信甚好的作曲家创作一部作品。

《特里蒙尼莎》

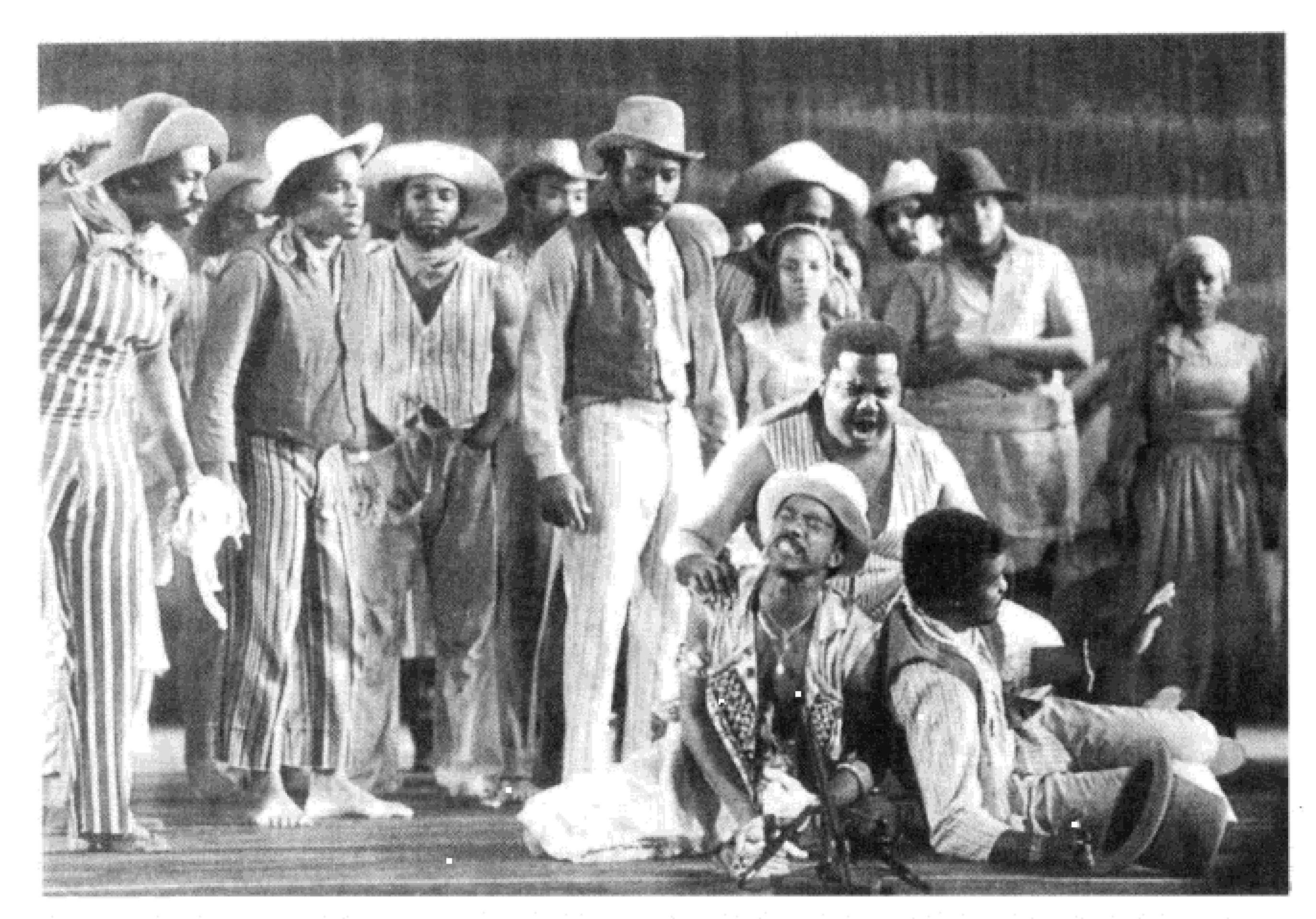
美国歌剧史上的一部先锋剧作是司各特·乔普林（1868—1917）于 1911 年创作的，我们曾在第六章讨论过他对拉格泰姆的革新。这部作品的名字是《特里蒙尼莎》，它是美国黑人创作的第一部重要歌剧，可歌剧院却于 1911 年中止了它的创作。当时在拉格泰姆方面成绩斐然的乔普林不得不自行出版该作品。最终，《特里蒙尼莎》得以在 1915 年上演，但观众的普遍反应不利。

它的失败可能有两个原因。第一原因可能是，几乎完全由白人一统天下的歌剧界对乔普林努力尝试大歌剧的创作充满怨恨，他们觉得他应该继续创作与其文化传统“相适应”的音乐作品。另外一个原因可能是，尽管了解并热爱乔普林音乐的观众期望看到一部拉格泰姆歌剧，可乔普林对于自己最擅长的速度的使用却轻描淡写。虽然《特里蒙尼莎》包含一些拉格泰姆的成分，但乔普林也许希望向人们表明音乐可以超越狭隘的种族关系。

诚如人文学历史屡次表明的那样，时间会推翻原来的判断。现在，《特里蒙尼莎》被普遍视为第一部真正的美国歌剧，因为它使用了美国题材、美国民间主题，以及受瓦格纳音乐启发的交响乐式配乐。尽管乔普林确实认为瓦格纳是所有作曲家中最出色的音乐家，他甚至还曾追随过瓦格纳的足迹，自己创作脚本和音乐，但其结果却是一部公认的属于浪漫主义传统的杰作的问世，它将诸多传统形式与许多美国主题杂糅到一起。

这些主题来自于一个美国的乡土中心，一个先前的奴隶曾居住过的地方。《特里蒙尼莎》的背景是 19 世纪晚期阿肯瑟州的一个小镇。题名主人公是一个 18 岁的女孩。在她小的时候，一对夫妇看到她被遗弃在一棵大树下，便收养了她。她的养母蒙尼莎坚

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



休斯顿大歌剧院1981年推出的《特里蒙尼莎》的全体合唱人员，这是一部美国歌剧的先锋之作，拉格泰姆作曲家司各特·乔普林作于1911年。

持孩子应该接受正规教育，以便有一个更光明的前途，而不用一辈子在田间劳作。她得到了一个自愿教孩子读书写字的白人妇女的帮助。如今，特里蒙尼莎已经长成了一个18岁的大姑娘，她志在让小镇摆脱蒙昧无知的文盲状态。

乔普林同样还受到了19世纪歌剧中情节剧脚本的影响，其中一定要有阻挠女主人公实现理想目标的坏人。在这部作品中，他们是一伙骗人的魔术师，他们用据说可以治病、并最终会让小镇的居民发财致富的“戏法”搜刮钱财，盘剥他们。特里蒙尼莎雇用了他们，但就在她要揭露他们的骗局之前，他们劫持了她，差点儿要了她的命。在最后关头，她的朋友雷姆斯终于将她救出虎口。终曲是一个经过切分处理的拉格泰姆，不过速度要比乔普林常常使用的速度慢了许多。这支曲子的名字叫《一支真正的慢曲》(*A Real Slow Drag*)，它是对美国黑人的精神与尊严的肯定，特里蒙尼莎和合唱队决心朝向一个更加光明的未来“继续前进”。[3] 1975年，《特里蒙尼莎》被重新搬上舞台，这一次它受到的喝彩，天啊！真的会让乔普林一辈子都享用不尽。

《演艺船》：一部轻歌剧

轻歌剧(operetta)是19世纪欧洲的一个发明，因约翰·施特劳斯(1825—1899)这样的奥地利作曲家而饮誉世界。在轻歌剧中，说白会推进剧情的发展，但其中会不断

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

穿插大段的悦耳咏叹调，它们远比戏剧本身更重要。在维也纳，音乐爱好者仍然会观看大歌剧，但他们同样也会花钱观看悦耳轻松的轻歌剧。很快，轻歌剧就在大西洋两岸培养了大批拥护者。

对于很多作曲家来说，这个新形式解决了如何在歌曲之间吸引观众注意力这一难题。一部轻歌剧里有那么多歌曲，因此观众根本用不着漫长的等待。其故事情节或则愚蠢复杂但推进也很快，或则充满了哭哭啼啼的伤感场面，从而使观众无法听得很仔细。轻歌剧中的人物常常是二维的，具有标志性的在整场演出中一成不变的特征。歌曲与具体场面的联系也很牵强。可是，倘若它们二者之间的关系不大，也不会有人抱怨。不管怎样，轻歌剧的歌词一般都很矫揉造作或浮夸空洞。剧中会有极多的爱情歌曲和二重唱，其目的就是为了让它们可以独立自持于演出之上，以便日后可以在俱乐部和歌舞场所（后来则在广播中）单独演唱。

尽管有上述这些缺点，在轻歌剧中确实也诞生了一些令人难忘的重要作品。其中最好的——也是美国的——一部作品是《演艺船》(1927)。它的曲作者是杰罗姆·克恩(1885—1945)，词作者是奥斯卡·汉默斯坦二世(1895—1960)。《演艺船》之所以是一部重要作品，原因有二。其一是它的歌曲，它们至今仍广为流传(《老人河》《只是逢场作戏》《我为什么爱你？》《禁不住爱他》《我的比尔》《你就是爱》)；其二在于它是第一部旨在将音乐与故事认真统一起来的轻歌剧。一些舞台剧史学家把《演艺船》称做音乐剧的一部前驱之作，同时也是一座百老汇和歌剧之间的桥梁。

> 真正的音乐……必须是对人民及其时代的思想与灵感的反映。我的人民是美国人民，我的时代就是今天。
> ——乔治·格什温

尽管如此，其故事情节却植根于19世纪的伤感戏。女主人公是船长的女儿麦格诺丽娅，她疯狂地爱上了密西西比河船上的赌徒盖洛·拉维纳尔。后者仪表堂堂魅力十足，他的歌声动听非凡——而且会经常歌唱——可我们都知道他的嗜赌对于麦格诺丽娅可不是一个好兆头。他们有了一个孩子；他们吵架，然后分居。不过最终，盖洛终于浪子回头，与他的女儿有一场热泪盈眶的相认戏。她不知道他是谁，最后却成功地说服了自己的母亲相信他已经改过自新。演出是在事先所要求的快乐终曲中落幕的。

然而，《演艺船》中同样还有更阴暗的潜流。美国舞台剧经典歌曲之一的《老人河》是由一个美国黑人码头工演唱的，他除了没完没了筋疲力尽地卖命之外，没有任何未来。他稍有的闲暇也面临着威胁："你稍微喝多一点，就会被关进大牢。"他"厌倦了生"，却又"害怕死"。就像16年前的《特里蒙尼莎》一样，《演艺船》也敢于面对美国的种族主义。不过，《演艺船》一经推出便轰动一时，其种族主题也为它赢得了广大的白人观众。

《波吉与贝丝》

在第六章，我们已经讨论过格什温的严肃音乐会作品(《蓝色狂想曲》)。他同许多流行作曲家一样，也希望自己能达到大歌剧的高度。为什么不呢？他已经证明自己有能力创作出优秀的交响乐配乐。他的兄弟艾拉(1896—1983)是一个出色的词作者。他们

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

需要的一切就是一个与其才华相匹配的主题。在一部由杜伯斯·海沃德创作的小说《波吉》中，他们找到了它，而且海沃德本人也愿意撰写脚本。《波吉与贝丝》(1935)就这样诞生了。像此前的《特里蒙尼莎》一样，这部作品在开始时遭到了批评界的冷遇，但后来却被视为美国歌剧最出色的典范。为了吸引观众，《波吉与贝丝》从最开始就把自己乔装成百老汇歌舞剧。之后它不断前进，并在世界上重要的歌剧院上演。可不幸的是，38岁辞世的格什温未能在自己的有生之年看到《波吉与贝丝》被公认为一部杰作。

小说和歌剧的背景均是鲶鱼巷，南加州查尔斯顿的一个破败场所。波吉不太像一个主人公，他是个跛子，到哪儿都要坐一辆山羊车。尽管很穷，他却生气勃勃乐观向上。他唱的那首轻松愉快的咏叹调名为《我一无所有》。女主人公贝丝有惊艳之美，但她行为放浪，因此“巷子”里的居民都躲着她。她与一个暴力的不法之徒克劳朗一起生活。他虐待贝丝，但显然他是不由自主才这样做的。当克劳朗被迫出逃扔下贝丝后，她接受了波吉的帮助，有了一个容身之所。尽管贝丝开始时只想利用波吉，直到克劳朗回来。可后来她意识到这个山羊车里的人是在用全副的灵魂爱着她。渐渐地，她开始回应他那温柔而充满爱心的善意。《贝丝，你现在成了我的女人》这首美国歌剧中最为辉煌的二重唱之一，至今仍是深为歌手和观众所喜爱的音乐会曲目，而贝丝的咏叹调《我爱你，波吉》也是如此，她恳求自己的新恋人不要让克劳朗强迫她回去。

关于约翰·亚当斯的极简主义作品：过一段时间之后再去听它，可以感到一种甜美的喜悦，再次在它声音的光泽之中晕眩，在它的引擎发出的低沉的隆隆声中陶醉，在那些强劲的激扬声中惊醒，进入到一种新的和谐之境……在深沉的静穆之中，我们感受着幸福。

——麦克尔·斯坦伯格

然而，克劳朗确实回来了，波吉杀了他。“巷子”里的居民——还有观众——认为波吉的杀人之举是正当的，他们准备庆贺这个大团圆结局。然而，按照最伟大的爱情故事传统，譬如《罗密欧与朱丽叶》和《茶花女》的传统，结局一定要在悲剧中落幕，其制造者是斯波廷·赖夫，一个衣着奢华的赌棍、皮条客、毒品贩子。他的咏叹调《未必如此》是另一支音乐会上的备用曲目。在这支阴郁诙谐的歌曲中，演唱者对圣经真理表达着怀疑。歌中唱到，尽管玛土撒拉活到了900岁，可你却不能把那称作是“活着”，因为没有一个女孩子愿意嫁给一个900岁的老头。斯波廷·赖夫的生活颇具酒神魅力，就在他几乎赢得观众的心时，他的真正本性终于显露出来，他利用贝丝吸毒的弱点，答应她只要她跟他去纽约，她一辈子都有毒品受用不尽。贝丝在去留之间斗争的时间很短，斯波廷·赖夫胜利。尽管自己被抛弃，可波吉对找回失去的爱仍然充满信心。他不知道纽约在哪儿，只知道它“在那边”。歌剧是以波吉登上山羊车动身出发结束的，此时合唱队唱出了那首振奋人心但最终充满悲伤的歌《我上路了》。

《波吉与贝丝》的终曲让人想起了《特里蒙尼莎》的终场合唱，女主人公同样决心找到一种更美好的生活。乔普林似乎更加有成功的信心。而杜伯斯·海沃德的《波吉》脚本显然没有做出这样的承诺。

《尼克松在中国》

约翰·亚当斯(生于1947年)创作的美国歌剧《尼克松在中国》之所以会在各地

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

公演，它的名字可能揭示出其中的许多原因。首先，及至这部歌剧于1987年创作之际，前总统理查德·尼克松已经变成了一个传奇性的悲剧人物。他在水门事件的丑闻中被迫引咎辞职。人们对尼克松本人的兴趣仍然很高。其次，其题材——在中美两国结束长达数十年之久的冷战之后，美国总统对中国的访问——不仅是一个历史里程碑，而且，该题材还不太可能是一部戏剧—音乐的主题。此外，还有很多提前炒作，因此观众急切想看看约翰·亚当斯和他的脚本作者爱丽思·古德曼会如何驾驭这一富有挑战性的工作。

其中当然包含潜在的戏剧元素。这次由尼克松、他的妻子帕特和国务卿亨利·基辛格率领的中国之行在当时受到了普遍的批评，甚至是与尼克松关系最近的一些幕僚，他们担心在一个"冷战敌人"的土地上，国家的安全会受到威胁。1972年，大部分西方人都把中国和苏联看做文明的威胁。质疑的人士想知道该剧会不会因为尼克松后来的政治灾难而变成一部讽刺作品。而讽刺，抛开水门丑闻不论，会表现出良好的判断力吗？曲作者和脚本作者敢不敢对尼克松表达同情？倘若如此，这种处理方式是不是还不如以调侃手法表现整个事件的效果更好？毛泽东及其妻子是不是会被塑造成纯粹的反派人物，还是引人理解和同情的活生生的人？

对于这些问题的回答是，不管观众做何期待，《尼克松在中国》的音乐和脚本都有许多出人意料的地方。作品中既有讽刺，也有高度的一丝不苟。尼克松本人被表现成了一个偏执狂，徘徊在精神崩溃的边缘。第一夫人尽管总是笑意盈盈，似乎赞同丈夫的每一句话，但她却在困境的旋涡中做着秘密的挣扎。有一场戏，尼克松回忆起自己年轻时在二战中的经历，他或许很怀念那段没有政治压力的岁月。帕克频频点头，好像早已听过那些话一样，不过，她倒很乐于忍受丈夫逃避现实的需要。

亚当斯避免使《尼克松在中国》听起来像是西方化的亚洲音乐。它充满了刺激而猛烈的节奏和铿锵作响的配器，但在结尾，当我们意识到所有的当事人都有各自人性的弱点时，音乐却显得出奇地沉静和伤感。我们发现，《尼克松在中国》没有真正讲述尼克松的中国行，而是表现了权力不仅给行使它的人，而且还会给阻碍它的人带来毁灭。

倘若这部作品可以不朽，那也是因为在其扣人心弦的咏叹调中所捕捉到的复杂的人物性格，以及伴随着唱白的起伏节奏。其精彩壮观的开场戏——空军一号在北京着陆——不会总是出现在重演中。幸运的是，尽管这个场面可能令人印象深刻，但这部歌剧的成功却得自于一支能够驾驭复杂配乐的管弦乐队，还有那些可以真正地进行表演的歌唱家。

为了能把尼克松的偏执转化成音乐语言，亚当斯让这个人物在断断续续的节奏于我们的耳畔回响之际，不断地重复一些话。他也为毛泽东夫人创作了一支出色的咏叹调，名字是《我是毛泽东的夫人》，这是莎士比亚独白在音乐中的对应物。这个女人骄傲地向观众袒露，虽然她要为那场浩劫和灾难负责，但这一切都是为了一项将改变人类命运的伟大事业。当她为自己的权力自鸣得意，甚至嘲笑下属时，她的偏执遂显露出来。这

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

首咏叹调中有一句歌词是"当我讲话的时候，人们紧紧地抓住"——接着有一个休止——"我讲出的每一个字。"

亚当斯和古德曼对他们的观众提出了许多要求。现代歌剧中，极少有作品要求观众这样仔细地倾听其中的音乐和歌词。听众放松地坐在椅子上，等着从舞台上飘下来熟悉的咏叹调，这样的日子已经一去不复返。不论《尼克松在中国》是否永远可以像《茶花女》一样受人欢迎，我们对此只能略作猜测。然而，它将永远吸引那些每当机会出现都愿意体验不同寻常之作品的歌剧爱好者。

京　剧

在人文学领域里获得国际地位的艺术公司的演出节目单上，京剧名列前茅。京剧至今仍为中国人和到中国参观的人所喜爱，京剧的历史已有200年之久，但它仍保留着自己的传统风格。即便是与现代西方歌剧相比，京剧都会与之有天壤之别。

坐在免费席位上的人是最先起哄的人。
——中国俗语

我们曾在第六章中讨论过，中国音阶有5个而不是7个音，其声音也与西方音阶中的声音有所不同。因此，常去看歌剧的人在第一次看京剧的时候，也许不能马上领会所听到的东西。譬如，其中没有《茶花女》意义上的优美旋律。京剧主要取材于古代神话故事，其情节会将死亡的暴力场面同温柔的爱情场面结合在一起，所有这一切都是在管乐器、弦乐器和打击乐器的伴奏下，通过夸张的动作来表现的。其中的演唱者，清一色的男性，还必须进行表演，但他们无疑不会打着现实主义的幌子。其脸谱会表明他们正在体验的情感。人物塑造得极为粗略。张三是个忠诚的朋友，因此脸谱面善；李四是一个背信弃义的坏人，所以脸谱极为丑陋；王五正在热恋中，因此脸谱甚为欢喜。

一部经常上演的传统京剧是《玉堂春》，讲述一个青楼女子与一个光顾花街柳巷的"客人"之间的爱情故事。"客人"是一个书生，他与一般人不同，待玉堂春很温柔。她幻想能同他成就百年之好，不再做风尘女子，可天公不作美，她被卖给垂涎其容貌的富商作妾。富商之妻醋意大发，她毒死了丈夫，然后将罪名嫁祸于玉堂春。

不料，审判的法官竟是她念念不忘的书生。堂上一见，他便不能自持，于是泄露了自己与玉堂春的私情。虽然他事先得到警告，要秉公办案，但他还是到监牢里探望了她，他们在监牢里演唱了一支令人难忘的对唱。私情被发现，不过，一个富有同情心的老法官在探明他们的恋情后，重新审理了该案。真相终于大白天下，有情人终成眷属。当然，谋害亲夫的妻子也被缉拿归案。

京剧有一个中国观众都很熟悉的固定演出剧目，他们会不厌其烦地反复观看同一部戏，其中的一部分快乐在于他们可以从中期待自己喜欢的场面和唱段。从这点上看，他们与西方观众没有区别。二者都是缓慢而谨慎地接受变革的。

东西方需要定期交流演出，这样人们才能熟悉迥然不同的文化艺术。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

百老汇歌舞剧

如果说拉格泰姆、布鲁斯和爵士乐是美国人对人文学做出的贡献，那么歌舞喜剧或许也是如此。在诞生一个半世纪之后，这一艺术形式至今依然为人喜爱，其票房收入仍遥遥领先，或许还比其他戏剧或音乐种类更令人喜闻乐见。在最纯粹的形式上，歌舞喜剧（musical comedy）是生活的一曲欢乐颂。其前身是糅合了音乐、歌曲、舞蹈和表演的马戏团演出和黑人剧团演出，这些演出旨在把处身于日常烦恼中的观众带人到一个虚构的世界之中。在这个世界里，从来不会有坏事发生。

> 你的观众可以为你提供你所需要的一切。他们告诉你，没有一个导演可以像观众那样给你提供指导。
> ——范妮·布赖斯

美国歌舞喜剧的鼎盛时期是两次大战之间的数十年。最初，它吸引的是急于想忘掉战争创伤的普通民众；后来吸引的是那些想要忘记对于另一次迫近而来的全球灾难感到焦虑的普通民众。其情节常常流于俗套，人物是二元的，对话也不可信，但所有这些因素都只是剧中歌曲的附属品。这些歌曲多半生动活泼，因此观众可以轻轻地跺脚打拍子附和。时不时地，歌舞喜剧的速度也会放缓，观众这时会享受到旋律赏心悦耳、歌词简单易记的歌曲。一场演出中“热门金曲”的活页乐谱会在剧场大厅里发售，这样全国各地的人就可以在自家客厅里弹奏。倘若没人能弹好，还可以插人“自动钢琴”上的钢琴纸卷，让琴键魔术般地自动弹奏。歌舞喜剧中的热门金曲是可以独立于其场面的歌剧咏叹调的通俗版。在歌舞喜剧中，从来都不存在如何让戏剧性情节继续推进的问题。演出的旋风般速度可以做到这点。

预示歌舞喜剧时代到来的是天赋惊人的科尔·波特（其出色的歌词都是自行创作的）、杰罗姆·克恩、欧文·柏林（1888—1989）、理查德·罗杰斯和劳伦茨·哈特的合作团队，以及格什温兄弟——乔治和艾拉。

《为您歌唱》

这一时期的一部杰出歌舞喜剧《为您歌唱》是格什温兄弟乔治和艾拉的作品。它因为获得了普利策戏剧奖而提高了歌舞喜剧的地位，通常这个奖项都会颁发给严肃的非歌舞剧作品。《为您歌唱》绝对谈不上严肃。它是一部情节切换飞快的讽刺总统政治的作品，这种作品至少每隔4年就会在全美的戏剧界再度复兴。演出从始至终热闹活泼而且一针见血，因此一些批评家常把它与吉尔伯特和苏利文创作的喜歌剧两相对比，后者的作品曾在19世纪最后25年的伦敦轰动一时。

《为您歌唱》的主题是，人们必须为赢得总统职位而竭尽一切努力；一切，也就是说，一个深思熟虑的议程表之外的一切。主人公名叫温特格林，他的天真和讨人喜欢的性情使他成为幕后权力圈定的总统候选人。他没什么头脑，这似乎不成问题。他所在的党魁为他指定的竞选伙伴是一个名叫特洛泰勒鲍特姆的傻瓜，可他们从来都记不住

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

他的名字。温特格林的唯一问题是他还没有太太，因此为了寻找“白宫小姐”，其党派举行了一次宣传广泛的盛大选美活动。

此次选美活动的获胜者是黛安娜·狄弗洛。她没有头脑，但非常漂亮。可是，温特格林爱上了一个谦逊的女孩玛丽，并已向她求婚。她虽不迷人，可却通情达理。不仅如此，她还会烤玉米松饼。被抛弃的美人黛安娜于是对主人公提起诉讼。高等法院裁决，国家更需要“小松饼”（玛丽承诺为无家可归的人烤许多许多的小松饼）。充满感激的全国人民选择了温特格林。

高等法院又重新开庭，辩论“第一婴儿”的性别，结果却是一对龙凤胎，这表明一切并非总在高等法院的控制中。反对党从黛安娜婚变事件中渔利，于是发动一场弹劾总统的听证会。温特格林的老板强迫黛安娜与再无他事可干、甚至连国会大厦都不知道在哪儿的副总统特洛泰勒鲍特姆结婚，从而化解了婚变危机。演出是在一支振奋人心的终曲中落幕的，每个人不是喜结连理，就是在政治上愉快地团结在一起。

像格什温的所有作品一样，《为您歌唱》之所以出名，是因为其中有很多人们在离开剧院之后马上就能演唱的歌曲。不仅乔治·格什温是一位精湛的作曲家，而且人们通常还把他的兄弟艾拉与出色的喜歌剧的词作者 W. S. 吉尔伯特相提并论。

在歌舞喜剧的黄金岁月里，歌词——科尔·波特、奥斯卡·汉默斯坦二世，以及艾拉·格什温创作的歌词——具有自己的生命力。其美妙的音乐会让观众可以得到更多的享受。因为歌舞喜剧的情节常常很幼稚，所以没人会在乎剧中的歌曲是否打断了情节的发展，以及歌词是否与其场面紧密相关。它们通常来自于剧中人物，不过，要想使歌曲来“适应”二元化的人物，这也不是一件难事儿。此外，当时的一些歌词还可从其音乐背景中独立出来，人们可以把它们当做严肃的诗歌或幽默的韵文来读。科尔·波特(1891—1964)既是一个音乐家，也是一个出色的词作者。像《无论发生什么事情》、《跳起比津舞吧》以及诙谐的《重温莎士比亚》这些歌曲自问世起就比催生出它们的故事情节本身的生命力更持久。

自从我记事开始，就有一种演戏人常玩的老把戏。某公司的一个退休员工会让一个易受骗的新人去找卷门的钥匙。一点不错，这个把戏的可笑之处在于根本没有这样的钥匙……不过，我一生都在寻找这把钥匙。

——理查德·罗杰斯

《小伙子乔伊》

《小伙子乔伊》的作者是理查德·罗杰斯（1902—1979）和劳伦茨·哈特（1895—1943）(1940)。当时，他们二人已经成为公认的金牌搭档，他们的名字本身足可以保证任何投资的成功。此外，脚本作者是约翰·奥哈拉也是美国的一位重要作家，他以其小说、好莱坞剧本和《纽约客》上的短篇小说而闻名。轻歌剧《演艺船》改编自一部畅销小说（作者是艾德娜·菲伯），但她本人并没有参与脚本创作，而《小伙子乔伊》的改编却是由这位著名作家亲自完成的。

一切都是巧合。奥哈拉厌倦了一个作家完全为了迁就电影公司经理的要求而老是被迫让步，于是，他决心向《纽约客》出售故事以自谋生路。可结果事与愿违，《纽约客》

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



吉恩·凯利（右）在约翰·奥哈拉创作的一部沉郁的歌舞剧《小伙子乔伊》（1940）中扮演的反英雄。奥哈拉毫不在乎观众是否能够乐呵呵地回家。

的编辑拒绝了他的许多作品，说他再也不会刊发约翰·奥哈拉的那些让他不知所以的故事了。因为顾影自怜，他便醉酒狂欢；酒醒过后，他着手编写一个故事，表现一位在一家乌烟瘴气的夜总会里工作的主持人，他冷酷无情，无疑也不讨人喜欢。显然，奥哈拉称为乔伊·伊万斯的这个人物契合了他当时郁闷的心境。他后来承认，开始时他都不知道自己要写什么，也不知道会写到哪儿，可是，“我越写，就越喜欢上了这个邋遢鬼”。[4]

这个故事变成了一个完整的系列。一个关系很近的朋友读到了它们，爱上了这个迷人的无赖，他建议奥哈拉为这个人物写一个剧本。奥哈拉觉得这个想法也不错，可他认为夜总会的背景和乔伊的职业艺人身份更适合写一部歌舞剧。罗杰斯和哈特当时正在寻找更具挑战性的题材，便成为了奥哈拉的合作者。

戏剧杰作《小伙子乔伊》不是的成功不是一蹴而就的。受雇导演这部作品的乔治·艾伯特（1887—1993）称奥哈拉的第一稿像“一盘散沙”；其中的主要问题似乎是乔伊本人，艾伯特担心他会脱离观众。最后的故事情节是在艾伯特的帮助之下，经过无数次的修改才完成的，其梗概听起来丝毫不像百老汇歌舞剧的素材。《小伙子乔伊》表现了一个被宠坏了的社会名流，她来到乔伊俱乐部，试图摆脱自己枯燥无味而又没有爱情可言的生活。她遇上了乔伊，虽然她一眼就看穿了他的为人，但却无法抗拒他的魅力。罗杰斯和哈特为她创作了他们最出色的一支曲子——《陶醉、烦恼与困惑》——它已经变成了一曲颂歌，赞美那些死心塌地爱上了无赖的人们。当然，这场风花雪月以不幸告终。乔伊永远不会改变，而她还是会永远爱他。我们知道尽管她同乔伊已经一刀两断，但任何人都赶不上他在她心目中的位置。奥哈拉拒绝为了让观众能够乐呵呵回家而在情节上做出让步。

罗杰斯和哈特与其脚本作者奥哈拉的合作不顺利，他们担心乔伊这个人物和故事本身会抢了自己的风头。于是，他们决定拼命利用夜总会的背景，设计了一支由老弱而毫无才华的歌手和舞蹈演员共同表演的合唱。据报道，观众对此一片哗然。不过，他们最成功的一招儿就是找到扮演乔伊的合适人选。这个角色给了吉恩·凯利（1912—1996），他后来作为银幕上最伟大的一位舞蹈演员而成为好莱坞传奇。他不仅能以其复

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

杂的舞蹈艺术征服观众，而且还有一副轻柔圆润的好嗓子以及开朗外向的性格。《小伙子乔伊》亟须的就是这样的魅力。倘若没有凯利的这些魅力，演出是不会成功的。

不论过去还是现在，乔伊·伊万斯都是一个**反英雄**(antihero)。批评家的观点分成两派。一些人认为这部戏在故事和主人公的创作上，打破了条条框框，摆脱了从前歌舞剧的陈规俗套，并为此叫好。另一些人讨厌乔伊表面上招人喜欢但实际上却有几分残忍的个性。不过，不管批评家的意见如何，观众却蜂拥到剧院观看演出，它在票房上的成功激励了其他人继续对这一新出现的最新音乐类型进行探索。正如理查德·海兰德所言：

> 尽管其出色的音乐……是构成作品精神所必需的；唯独这一次，剧中的人物、歌词以及作品本身使得罗杰斯的音乐相形见绌。这部戏因其残酷而现实的故事以及辛辣的歌词创作而变成了一部标志性作品……歌舞剧在摆脱20世纪20年代和30年代陈腐形式的过程中，这部作品堪称一个里程碑。[5]

《俄克拉荷马！》

二次大战的到来使美国渴望看到逃避现实的娱乐作品，而不再像以前那样希望看到反英雄人物。吉恩·凯利来到好莱坞，接连在好几部轻松愉快、不太现实的音乐片中担纲演出。《雨中曲》(将在第九章中作讨论)尽管其人物塑造厚实，故事也真实可信，但即使是这部影片也将其背景放在了20世纪20年代，一个美国人似乎不关心国际局势的时代。

可另一方面，仍然有人希望能创作出色的脚本。罗杰斯在解除了同哈特的合作关系之后，开始与奥斯卡·汉默斯坦二世的合作。后者为《演艺船》和其他广受欢迎的演出而创作的歌词已经非常知名。当时，汉默斯坦也在寻找新奇的东西。其出身传统与哈特所表现出的曼哈顿的世故大相径庭。他为《演艺船》创作的歌词表明他是一个诗人，但却不属于现代派。从气质上看，他是一个浪漫主义者。

1933年，罗杰斯曾看过一部民间戏《盛开的丁香花》，两个牛仔同时爱上了一个可爱天真的年轻女孩。一个人英俊高尚，另一个凶坏恶毒，置女主人公于危险之地。表面上，这是一个老套乏味的故事，让人想起了19世纪的情节剧。虽然如此，罗杰斯却认为它会是一部成功的歌舞剧。他甚至试图拉哈特人伙，但哈特对这部作品很不乐观。汉默斯坦的反应正好相反。

他们两个人都知道，要现实地描写现实，就要表现战争。也许，百老汇观众想回到一个不像现在这样混乱的时代。《盛开的丁香花》发生在19世纪晚期的中西部地区。当时，年轻人为了能一整天伴在女孩子身边而竞相为她争提野餐篮子，而这往往会导致紧张的关系。

第一版《盛开的丁香花》在波士顿举行了预演，取名为《我们出发吧！》，评论家的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

反应冷淡，制片人因此担心他们无法担负在纽约的演出费用。不过，他们找到了愿意投资5万元以资助该作品继续演出的赞助人。很多个日子，罗杰斯、汉默斯坦和导演在一家波士顿旅馆一直工作到深夜，重新设计了每一场戏，但他们不想放弃这部戏淳厚的朴素和坦诚。他们同样知道它还需要一支振奋人心的合唱(如果不这样，演出就不能成功)，一支迸发于舞台之上而且还可以让观众歌唱并留下深刻记忆的曲子。因为该戏的背景发生在俄克拉荷马获得州建制的前夕，合作者们都认识到他们在原作中还没有突出这一事件。因此，歌唱州建制所带来的希望，一个更美好世界里更美好生活的希望，还有什么办法比用这个办法更适合结束演出呢？

他们把这支合唱和这部戏均取名为《俄克拉荷马！》，并把它带到了纽约，演出受到了出乎意料的好评，其预订票房收入在当时达到了空前的水平。从开幕的那一刻起，观众在音乐舞台上看到了全然不同的东西。他们没有看到《俄克拉荷马！》以传统的合唱作为开始，相反，他们看到了一个年迈的农妇独自在舞台上搅制黄油，舞台外响起一个牛仔的歌声“噢，多么美丽的早晨”。接着，牛仔上场，唱完了歌，谈起自己的爱人，也就是她的侄女。我们马上进入故事之中。

这个故事的所有元素都适合歌舞剧的演出。当地的移民编了一首合唱。野餐集市上可以表现民间舞。真实可信的人物之间的交往成为歌曲的催化剂。这部戏最棘手的问题是女主角劳丽必须要在英俊潇洒的柯里和农工裘德之间做出选择。其冲突戏剧化为一支美妙的梦幻芭蕾舞《劳丽做出了选择》，知名编舞艾格尼斯·德·米尔（1909—1993）为其挑选了训练有素的舞蹈演员，表演是在充满了弗洛伊德式象征的超现实主义背景中进行的。这段舞蹈掀起了一个持续数十年的潮流。歌舞剧一定要用芭蕾舞担负部分的叙事功能。

在《俄克拉荷马！》之后，罗杰斯和汉默斯坦的合作接连取得巨大的成功：《旋转木马》(1945)、《南太平洋》(1949)、《我和国王》(1951)以及《音乐之声》(1959)。他们之间硕果累累的合作随着汉默斯坦的辞世而告终。罗杰斯开始与其他脚本作者合作，但没有一个人能赶得上汉默斯坦，后者可以将所有的音乐剧元素构织成一个紧凑的统一体。

《西区故事》

考虑到《俄克拉荷马！》上演数年之后歌舞剧增加的诸多舞蹈元素，《西区故事》在1958年的问世乃是必然。这也就是说，《西区故事》是一部以错综复杂的芭蕾舞和现代舞为主导的音乐戏剧。因为是一部现代的《罗密欧与朱丽叶》，因此它会极为依赖注定不幸的爱情悲剧。这部戏源出莎士比亚，因此观众会欣然接受它的悲剧结局（在《西区故事》中只有罗密欧死了）。

《西区故事》是一次成果斐然的合作。把《罗密欧与朱丽叶》改编成一个卷入到纽

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

约街头帮匪宿怨之中的两个有情人的故事是著名芭蕾舞编导杰罗姆·罗宾斯的主意。其配乐作曲家列奥纳多·伯恩斯坦（1918—1990）曾在哈佛接受过古典训练，因此必然成为世界一流的指挥大师和严肃的作曲家。伯恩斯坦和罗宾斯早在1944年就曾在一个轻松活泼的歌舞喜剧《在小镇上》有过合作。这部作品按照时间顺序，主要通过舞蹈讲述了三个在纽约告假24小时的水手的奇遇。虽然有些批评家把《西区故事》这个新计划称作是"一部舞蹈歌剧"，但其基本的剧情从未成为其他元素的附庸，这是因为其脚本作者乃是知名剧作家阿瑟·劳伦茨。这部作品的所有元素都表现得非常灵活和丰富，因此人们现在不仅仍会把它当做百老汇歌舞剧，而且也会把它当做一部歌剧作品来表演。根据其中的歌曲主题而创作的音乐组曲是所有重要管弦乐队常规的演出曲目。国际芭蕾舞公司仍会单独抽出其中的舞蹈片断进行表演。剧院在演出莎士比亚的爱情场面时，也会在其中插入伯恩斯坦的歌曲。这种搭配创造了一种流畅的统一感。

曼哈顿的人群/用他们激情澎湃的音乐合唱！/曼哈顿的面孔和眼神/永远属于我。

——瓦尔特·惠特曼

在这次非凡合作阵容中，位列第四的是年轻的词作者斯蒂芬·桑海姆（生于1930年），他同样是一位专业作曲家。其歌词具有一种在他晚期作品中所见不到的单纯特征，但却与这部悲剧极为契合。

在《西区故事》中，罗密欧变成了波兰裔的托尼，他不情愿地加入了"喷气机"团伙，他们尊重他的敏感气质和理想主义，但也希望在必要的时候他可以投入战斗。他们头号的敌人是"鲨鱼"，一个波多黎各人结成的团伙，他们的战斗目标就是要拥有周围的"地盘"，并把非西班牙裔人从他们的街区上赶走。帮派分子虽然都是经验丰富的芭蕾舞演员，但是，罗宾斯的编舞中有极多的动感跳跃及精心编排的激烈冲突，因而观众很快就会忘记这些帮派其实并没有真正生活在纽约街头。

朱丽叶变成了玛利亚，她是"鲨鱼"头头的妹妹，他曾立誓与"喷气机"的任何一个人都不共戴天。然而，他们在学校舞会上相遇了，正如罗密欧与朱丽叶在一个假面舞会上相识一样。莎士比亚的著名阳台戏换成了二重唱《今夜》，从安全梯上走下来的玛利亚唱给在下面巷子口等着她、害着相思病的托尼。与此同时，"鲨鱼"提出要与"喷气机"火拼一场，而胜利者可以宣称自己是"地盘"上的主人。托尼不愿意参加，因为他知道玛利亚的哥哥贝纳多是"鲨鱼"的头头。可是，对于团体的忠诚迫使他参加火拼。期间，贝纳多不断以言词侮辱托尼，刺激他先动手。托尼踌躇着，但当贝纳多杀了"喷气机"的头头，托尼最好的朋友里夫之后，痛苦的主人公终于杀了贝纳多为朋友雪仇。

在莎士比亚的剧中，悲剧高潮的原因在于罗密欧被关起来所以不能看到朱丽叶的信。在这部舞蹈歌剧里，托尼被错误告知玛利亚已死。再也没有任何希望的托尼于是冲进昏暗的街巷上，恳求"鲨鱼"的人杀死他。"鲨鱼"依从了他的请求，玛利亚找到了奄奄一息的托尼，把他拥在自己的怀中。这时，警笛响了，要阻止这场悲剧已经为时太晚。

《西区故事》中的许多歌曲已成为流行歌曲经典。除了二重唱《今夜》之外，其中还包括活泼奔放的《喷气机歌》、令人难忘的歌谣《玛利亚》以及梦幻芭蕾的主题曲《在

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

某处》。《在某处》歌唱的是一个快乐的国度，这里有“我们的一片小天地”，其中有“和平、宁静，还有畅通无阻的空气”。芭芭拉·史翠珊选择用这支歌结束了她在2000年举行的最后一场个演。

《斯维尼·托德：舰队街上的魔鬼理发师》

《西区故事》的词作者桑海姆在《西区故事》取得成功后，便开始独自创业。他在20世纪最后25年里，成为美国音乐戏剧的主导力量。尽管桑海姆没有写过自己的脚本，但他会自己作词作曲，并与许多脚本作者合作密切，以此保证作品可以达到观众所期望的戏剧与配乐的统一。到目前为止，许多批评家公认其杰作是《斯维尼·托德：舰队街上的魔鬼理发师》(1979)。这部作品改编自一部过时的19世纪惊险情节剧。经过桑海姆的一手创造，这部作品的情节剧特征不见了，取而代之的是出色的配乐，以及真正的悲剧性结局。

主人公的妻子被法官强暴。自然地，法官想拔出眼中钉，于是判处托德终身监禁。主人公获释后回到伦敦。他一心伺机报复，便在馅饼店老板拉维特太太（这个角色最初由当红演员/歌星安吉拉·兰斯伯里扮演）的楼上租了一个房间。因为她做的馅饼“在全伦敦最难吃”，所以店里的生意很冷清。托德开了一家理发店。每当来客是法官时，托德就会用剃刀割断他的喉咙，再把尸体顺着滑道运给在下面等着的拉维特太太，她再用人肉做馅饼（她的生意因此红火得不得了）。自然，托德等待有一天那个邪恶法官会自己找上门来剃头。

斯维尼从一个含冤的丈夫变成了一个冷血的杀人犯，桑海姆和脚本作者修·惠勒对这一转变表现得极为细致，准确得让人不寒而栗。在第二幕，那个法官挣脱了斯维尼的控制，这使他寻求报复的计划受挫。命运的逆转使斯维尼变得完全疯狂地滥杀无辜。在最后一场戏中，斯维尼杀了一个妓女，不料却发现那人竟是自己的妻子。在管弦乐队迸裂的和弦伴奏下，斯维尼发出了那声毛骨悚然的尖叫——“不！”它可以比得上人们常在希腊悲剧的高潮中可以听到的绝望哀嚎。

尽管这部作品中有许多令人难忘的歌曲——特别突出的是《乔安娜》和《我不在的时候》——但其重点仍然是戏剧故事的流畅性；为了情节的连贯，桑海姆放弃了创作畅销歌曲的机会。剧中的许多对白都是唱出来的，可谓是现代的莫扎特歌唱剧。

随着桑海姆后期的作品在音乐上变得愈加复杂，及其对人物的硬性要求，它们变得越来越不成功。许多掏钱看戏的观众因为担心会听到冗长而不悦耳的大段音乐而不再去看他的晚期作品，而转向那些重新推出的他的早期成功作品。这些最受人喜爱的旧作所焕发出的新生命促进了歌舞喜剧的复兴。梅尔·布鲁克斯的《制片人》就是这一复兴的具体体现，它受人欢迎的程度简直令人瞠目结舌，这表明看戏的人还是喜欢看情节进展迅速，其中既有歌曲，又有轻快的舞蹈以及合唱的演出。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

《狮子王》

我们任何人都无需他人告知我们在20世纪出现的瓦尔特·迪斯尼（1901—1966）现象。从米老鼠的第一幅钢笔画开始直到全世界的主题公园，迪斯尼帝国创造了对无数的孩子和成人而言至关重要的虚构现实。迪斯尼及其后继者们不仅创造了形形色色的角色，其中既有人，也有动物，而且还创造了以童话和基本人类神话为基础的复杂精致的幻想。他们代表了几近四分之三个世纪以来逃避主义的极致。人文学史学家和批评者可能会忽视这些成就，或至少是将它们贬低到所谓流行艺术中的一个适当位置上。的确，迪斯尼动画片广受欢迎，但这不该责怪它们。早在1937年，随着世界上第一部全长动画片《白雪公主和七个小矮人》的问世，种种迹象表明迪斯尼辛勤的插图画家们正在开发一种新的艺术形式。

迪斯尼帝国永远在征服探索新世界，因此不可避免地会把眼光转向百老汇。银幕上的卡通动物虽有现实感，但毫无疑问，在舞台上表演它们的演员会为其虚构的宇宙增加另一种现实的维度。一部改编自《美女与野兽》的歌舞剧于1994年首映，并已使用数门语言进行过无数场次的演出。迪斯尼公司正是通过从电影、书籍、电视频道、主题公园及数以百万计的玩具聚敛起来的财富，才能提供百老汇见所未见的特技视觉效果。

《美女与野兽》的精彩之处在于，野兽变成了英俊年轻的王子，这是一个老老少少从许多童话故事中均已熟知的高潮。然而首演上没有任何一位观众能对其强烈的舞台效果有所准备。在一段激扬澎湃的音乐伴奏下，野兽升到空中开始旋转，直至成为一团模糊的轮廓；当旋转的速度慢下来之后，一位英俊王子降落到舞台上的美女张开的怀抱中。正如《指环王》这样的电影作品，《美女与野兽》的特效技术确实可以创造其自身的艺术价值。

1997年，迪斯尼公司将获得巨大成功的动画片《狮子王》搬上舞台，成为直至当时迪斯尼所有投资项目（包括“旋转的野兽”）中最成功的项目。种种迹象表明，该演出已成为音乐舞台上的一个几近于永久的固定节目，并已成为一个成年人会再三反复观看的戏剧化主题公园的一部分，它会年复一年地为新一代的儿童演出。

《狮子王》是“歌剧艺术”，意即它将众多的戏剧元素组合成一个有机的统一体。其折中的配乐融合了埃尔顿·约翰爵士圆熟的摇滚与真正的非洲歌曲和鼓乐。一个多元文化背景的演员阵容表演了现代舞和仪式化舞蹈。罗杰·阿勒斯和艾琳·米琴创作的脚本仿作莎士比亚的《哈姆雷特》，具有一种童话般的单纯，其基本情节也表现了一位名为辛巴的年轻王子，他必须找到办法重新夺回为其邪恶的叔叔刀疤所阴谋篡夺的王位。

莎士比亚的哈姆雷特受到了自己被谋害的父亲的鬼魂造访，鬼魂并使他许诺要为国王的死复仇。直至戏进行到中间时，因为承诺还没兑现，鬼魂重又回来申明自己的要求。在迪斯尼版本中，导演朱莉·泰默（生于1952年）把所有的歌舞演员汇聚成在许

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

多垂直升起于舞台板的平台上表演的演出单元。逐渐地，歌舞队变成了死去国王的头部形状，他从坟墓中复活以鞭策辛巴。

在第一次受雇导演《狮子王》时，泰默面临着一个导演前所未有的艰巨任务：找到一种方法把非洲大草原和成群的动物放置到一个空间明显受限制的舞台上，以与一个银幕动画师想象中的无限景象两相对比。此外，她还得找到一种办法用载歌载舞的演员们去呈现各种各样的动物。不错，这个设想也确实早有先例；演员们装扮成熊或马，滑稽地作片刻亮相，但在这里，动物们却成了在一个需要近三个小时来展开的故事中唯一的角色。

泰默研究了远东的木偶戏，发现亚洲观众们都会习惯于这一惯例，即看到操偶师在舞台上操纵他们的木偶。为什么西方观众不应该也接受这样一种简单的解决办法呢？导演决定使用木偶，而且装扮成动物的演员们也仅只是局部地穿上了戏装，她没有尝试去欺骗观众相信那些动物都是真实的。此外，她知道在幻觉的世界中，人的想象力可以接受的东西没有止境。

孩子们很快就适应了新的规则，而成人观众也因其一览无余的演出而着迷。《狮子王》中的惯例虽然已经有几百年的历史，但对于不熟悉东方戏剧和非洲古代音乐的西方人而言，这却是一种全新的体验。《狮子王》不仅是字面意义上的歌剧艺术，而且它还是一部体现了多元文化的歌剧，它不仅在演员的选择上囊括了不同的种族，它还深刻地利用了那些种族极为擅长的艺术形式。

舞　蹈

动作一如语言一样有说服力。

——伊莎多拉·邓肯

现代钢琴家莱昂·弗莱舍在讨论音乐元素时，把节奏放在了首位，之后是和声和旋律。他的理论基础似乎是，虽然音乐在缺乏和声或旋律时可以，且确实存在，但它必须有节奏的支撑，否则，它就变成了乱糟糟的声音。许多音乐史学家提出的理论都认为节奏是最先出现的音乐元素，它可能是作为出生、成年、播种和收获、死亡，以及葬礼等仪式上的伴奏形式而出现的。这些仪式是舞蹈的一种早期形式。一些人类学家相信，甚至早在人类出现之前，跳舞就被“发明”出来了。他们指出——譬如，黑猩猩——会做出带有某种节奏的群体性动作。本章在开始时说到的“野牛舞”仪式的历史就可上溯至三万年之前。

人们知道，埃及人拥有高度精巧复杂的舞蹈仪式，他们在其中会模仿天体运动。法老会让奴隶表演非同一般的旋转动作和杂技供他们娱乐。希伯来圣经记载摩西和亚伦的姐姐米利暗在庆贺以色列人摆脱法老的追兵，成功穿过红海时，称舞蹈是一种快乐的表达：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

亚伦的姐姐，女先知米利暗拿起小鼓（也即现代的铃鼓），众妇人也都跟她出去拿起鼓跳舞。[6]

在希腊，约公元前6世纪开始，舞蹈艺术成为法定的公众娱乐形式。跳舞成为一种受人尊敬的职业，体力足够强健、四肢足够灵活的人从小便开始接受训练。

中世纪时，教会禁止舞蹈，这也许因为它与异教徒仪式和宗教有关。不过，虽有禁令，但民间仍会跳舞，余流至今。在美国的一些地区，孩子们在5月份还会跳一种可以追溯到中世纪的舞蹈。他们常会围绕一根用五彩缤纷的皱纹纸装饰起来的柱子，重复吟唱："五月的聚会，五月的聚会，啦啦啦"。他们此时很可能不知道这项开心的活动起源于每年一度举行，但后来却被禁止的春季择偶仪式。

在1348年的鼠疫（"黑死病"）期间，西欧国家里惊恐的居民通过跳"死亡之舞"来释放恐惧，其中常有一个骷髅扮相的舞者作领队。我们现在在街上或操场上还能听到围成一圈的孩子们边跳边反复吟唱：

环绕玫瑰花儿
满兜的玫瑰花儿
灰烬！灰烬！
都倒下！

于是，跳舞的孩子们都会倒在地上，他们可能还会兴奋地咯咯儿大笑，殊不知自己正在表演一部主要依靠动作来推动的音乐剧。

13世纪，伊斯兰教有一个精神领袖，名为梅乌拉那·鲁米。他创立了一个宗教团体梅吾雷吾，其成员仍会参加一种流传至今的仪式。这些成员被称为"旋转托钵僧"，他们会转得越来越快，直至进入一种出神的状态。他们相信在这种状态之中，自己的灵魂可以从世俗的束缚下解放出来，与安拉同在。

中世纪后期，随着各大城市在规模上的发展和复杂程度的提高，舞蹈也变成了只有少数优雅之士才能从事的一种极为高雅的艺术。哑剧演员——譬如，意大利驰名的即兴喜剧（参见第七章）演员——都会研究舞蹈，以使其身体足够灵活，可以按照规定做出任何一种动作，包括臀部着地跌倒（屁股突然跌坐在地上，看起来要跌得意外，要痛。可实际上，却是经过熟练的排练后才能做出的动作，它至今仍是马戏团小丑的主要表演动作）。

18世纪早期，卡塔克舞蹈成为印度北部文化中心勒克脑皇宫娱乐的一项必备活动。最初，卡塔克舞是一种程式化的讲故事方法，向观众传授神话历史，后演变成一种高度职业化的艺术形式，其中包括优美的旋转动作、极速的脚尖旋转、突然的造型、快速跺脚，还有表达各种强烈情感的手势，等等。舞蹈长期以来都是印度本土文化的一部分，而对为时间和地域所隔的其他文化而言，情况同样如此。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

有许多证据表明，舞蹈是一种普遍的人类需要，它可能是最早要求从事者具备专业技巧的艺术形式之一。民间舞蹈也可上溯至古代，这是一种所有人都可以参与的庆祝团结的快乐活动。但是，在职业舞蹈演员做出旋转动作，跳出极为复杂的舞步时，观众有时一定会满足于坐在那里看表演。坐着的观众很可能还会有节奏地摇摆或用脚打拍子。舞蹈是一种随时能让人入神的艺术形式。当你看别人跳舞，下意识地跟着打拍子时，你就成了一个参与者。观看舞蹈表演可以唤醒我们所有人沉睡着的精神，那种渴望自由的精神。

芭蕾舞

许多批评家、历史学家和观众都认为芭蕾舞是最重要的舞蹈艺术形式，它是从意大利街头表演的哑剧发展而来的一种贵族宫廷娱乐形式。芭蕾舞是一种有节制的身体位置和动作，虽然需要经年的训练才可完美，但一定要让人感到似乎不费吹灰之力。芭蕾舞演员好像飘荡在舞台之上，观众会忘掉舞蹈运动的不自然。芭蕾舞会迫使身体做出它在根本上不具备条件做出的动作。例如，在训练的时候，脚部的一个基本姿势是双脚外展，脚跟相触。我们大部分人都可以用双脚做出V字形，但芭蕾舞演员却能够在脚跟相碰后两脚形成一条笔直的线！

我忠于我的朋友、爱人，甚至是我的丈夫：我的家庭。但是，我更忠于舞蹈。你可以做一个芭蕾舞演员，然后仅仅把自己的50%，或是75%献给你的艺术，而把剩下的保留起来，为自己营造一份舞台之外的生活。但这种做法却不适合我。我会把自己的100%献给我的艺术，而我的艺术已经回报了我。

——亚力山德拉·达尼洛瓦

女芭蕾舞演员必须学会在超长的时间里如何用脚尖站立，男芭蕾舞演员则必须强壮到——有时是用一只手——撑起女演员。他们必须有发达的肌肉同时又要足够柔软灵活，他们的身体如同古典雕塑。

早期的歌剧是以芭蕾舞的变体为特征的，然而，芭蕾舞艺术的规范化应归功于19世纪的法国人和俄罗斯人。在巴黎，一部歌剧要想上演，其中必须包含大段的芭蕾舞，不管这段舞蹈是否与故事有无有机的关联。法国芭蕾舞学校发展出了人们至今仍沿用的基本姿势和动作，它们全部是法语名字。**屈膝**（pli）是在保持双脚外展——就像上面描述的那样，降低躯干。**投跃**（jet）是一种跳跃动作，它要做得极为轻盈，因此演员在着地时，几乎听不到一点声音。**轴转**（pirouette）是指用一只脚的脚尖站立，另一只脚带动身体越来越快地转圈。如果观众可以近距离观察这个动作，他们就会看到演员事实上会让那只旋转的脚不时着地，以保持平衡，不过，最伟大的芭蕾舞演员旋转的速度可以非常快，竟至他们几乎变成了模糊的人影，这样人们就不会注意到他们的那只脚会在地上“休息”。古典芭蕾舞可能（不）会讲述一个故事。观众一般不是为了故事才来看演出的。他们的目的是为了看到精美的动作，看到人体雕塑般的体态。古典芭蕾舞因循的是一种传统模式，其背景可以是林中的一块空地，也可以是豪华宅第的庭园，或一个舞厅，它只是为了给动作提供一个中性背景。其全体成员包括男演员、女演员，以及男女独舞演员各一名。全体演员会表演完全同步而复杂的舞蹈动作。随后，独舞女演员会在脚尖上表演一套精美的其中包括许多单脚尖旋转的动作（enpointe）。独舞男

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

演员上场时，她会轻快地退下舞台。他也会做出许多单脚尖旋转，但会在其中加人富有动感的跳跃，以及空中的身体旋转。伟大的舞蹈演员——譬如，尼金斯基、纽瑞耶夫和巴雷什尼科夫——以他们在旋转中可以达到的惊人高度而闻名。最后，女演员又会回到台上，向男舞伴伸出手臂，两个人会在缓慢悦耳的音乐伴奏下共同表演一段精美的双人舞（pas de deux）。

俄罗斯之所以可以宣称自己是芭蕾舞领域的一支主要力量，有几个充分原因。首先，我们在第八章中作为浪漫主义大师已经讨论过的柴可夫斯基曾创作了芭蕾舞世界中的一些最伟大的配乐。主要是因为他的音乐，三部芭蕾舞——《天鹅湖》（1875）、《睡美人》（1890）和《胡桃夹子》（1891）——才能驰名全世界，才能拥有数以百万计的观众。

与非叙事芭蕾舞不同，这三部全长作品都有一条简单的故事线索。它们都是包含了魔咒的童话故事。在《天鹅湖》中，王子因为被迫从父母备选的合格年轻女孩中挑选新娘而感到抑郁寡欢，遂出宫猎捕天鹅。就在他刚要举弓射向一只天鹅时，天鹅女王出现了。她告诉他说自己和其他天鹅都是被一个邪恶的巫师变成天鹅的女孩子。王子爱上了她，并承诺娶她为妻。可是，在皇宫举行舞会之际，巫师和他漂亮的女儿出现了，他还把他的女儿变成了天鹅女王的模样。就在王子宣布她是自己的新娘之际，他突然看到窗外真正的天鹅女王。王子追到湖边，刚好赶上抱住伤心欲绝的女王。《天鹅湖》属于19世纪典型的煽情情节剧。不过，其情节上的缺陷却为作曲家和编舞的天分，以及在一些重要的演出中所展现的精美舞蹈所弥补。

《睡美人》取材于一个深受人们喜爱的故事，一个美丽少女因为没有邀请巫婆来参加自己的洗礼仪式而激怒了她，遭到诅咒的少女16岁就夭折了。因为她长得太美了，父母舍不得把她埋葬。一个英俊王子听说此事，便来到城堡，爱上她，亲吻她的双唇。王子的吻破除了魔咒。他们自此以后便快乐地生活在一起。

圣诞节期间，有数百家剧院会同时上演《胡桃夹子》，孩子们第一次对芭蕾舞的体验就是这部作品，不过，很多或许在他们的孩提时代有过同样体验的成年人现在还会年年观看它的演出。有个小女孩儿名叫克莱拉，她生活富足，圣诞节时会收到许多礼物，但她最喜欢“胡桃夹子”玩具娃，虽然它看起来要比其他礼物便宜很多。深夜的时候，她会溜到客厅里玩她的玩具娃。突然，她受到一大群老鼠攻击，安全面临威胁。胡桃夹子一下子变成真人，还把许多玩具兵也变成真人，帮助他同老鼠作战。老鼠王把胡桃夹子逼近角落，要对他下毒手。就在这千钧一发之际，克莱拉赶来相助，扯下老鼠王的尾巴，这一下又把魔咒给破了，胡桃夹子变成了一个清秀的白马王子。在克莱拉观看世界各地不同的舞蹈演出时，王子成了她的向导。虽然她最终必须从梦中醒来，可她现在会像观众一样，心里珍藏着对一份甜美梦境的回忆。

所有重要交响乐团的保留曲目都包括根据这三部芭蕾舞剧的主题创作的管弦乐组曲。倘若古典芭蕾舞只有这三部芭蕾舞剧而没有其他的作品，那么它仍会是一个散发着活力的艺术形式。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

俄罗斯公司因为创作出风靡世界的芭蕾舞而饮誉国际。1909年，谢尔盖·贾吉列夫（1872—1929）创立了蒙特卡罗芭蕾舞团，它不仅影响了舞蹈界，而且还影响了欧洲的整个文化生活。贾吉列夫是一个出色的舞蹈编导，他多才多艺、兴趣广泛。不过，因为芭蕾舞集舞蹈、戏剧、视觉艺术和交响乐于一体，所以，贾吉列夫认为它是最具有挑战性的艺术。

我不要那些想跳舞的人，我要的是那些必须跳舞的人。
——乔治·巴兰钦

除了担任世界一流芭蕾舞公司的经理之外，贾吉列夫还以提携一个革命舞蹈家的生涯而驰名，这位舞蹈家富有创意的想象力和富有动感的灵活性影响了自此以后的男性舞蹈艺术。在许多人看来，瓦茨拉夫·尼金斯基（1890—1950）是有史以来最伟大的男舞蹈演员。1913年，在《春之祭》这部让已经习惯了优美的古典舞蹈的观众时而困惑、时而反感的作品中，他成为舞蹈编导，并担纲演出。本书已对古代酒神舞蹈仪式作了许多讲解，它强调尽情放纵，特别是交欢时的尽情放纵。尼金斯基的编舞和伊戈尔·斯特拉文斯基（1882—1971）不谐和的配乐对于首演之夜的观众来说虽过于煽情，但这部作品现在却被公认为人文学史上的一个里程碑。

如同《春之祭》的配乐将会改变音乐的发展方向一样，其舞蹈也将改变芭蕾舞的发展方向，尽管这要假以时日。男舞蹈演员即便想接近尼金斯基高飞的跳跃和旋转，都必须进行刻苦的训练；而斯特拉文斯基陌生的谱曲以及无旋律的主题则必须要等到听众更容易接受现代音乐所有的革新后，才会赢得普遍赞誉。尼金斯基及其舞蹈演员们怪诞而充满色情的动作最初简直让人无法忍受，有个批评家写到，它的音乐听起来就像是一个借尸还魂的畜生棚。《春之祭》之于芭蕾舞而言正如69号军械库展（参见第五章）之于视觉艺术。

随着时间的流逝，尼金斯基富有动感的风格对于像鲁道夫·纽瑞耶夫（1938—1993）这样的20世纪中期艺术家产生了极大的影响。纽瑞耶夫不仅精通古典芭蕾和现代舞，而且还是英国皇家芭蕾舞团的明星。人们蜂拥去看他的演出，不仅看他是否跳得能和尼金斯基一样高，而且还会惊叹他在《天鹅湖》中扮演王子时，为女爵士玛歌·芳登（她一直跳到将近60岁）扮演的天鹅女王表演的舞蹈。

将俄罗斯芭蕾舞带到西方的人是乔治·巴兰钦（1904—1983）。在20世纪第一个十年后期，巴兰钦创立了纽约城市芭蕾舞团，该团会交替表演古典舞和现代舞。1934年，他创立了美国芭蕾舞学校，旨在为美国培养舞蹈演员，这样，美国公司就可以不用从俄罗斯引进芭蕾舞明星。巴兰钦可以与其中最出色的演员一起设计《天鹅湖》的舞蹈动作，但他拒绝让自己成为一个自命不凡只跳古典舞的人。他在自己的舞蹈中运用爵士乐主题，甚至还曾与罗杰斯和哈特合作过一部歌舞喜剧，名为《足尖上》，巴兰钦为这部作品设计了一支雄心勃勃的舞蹈《第10号大街上的屠宰场》。巴兰钦的明星演员是爱德华·威莱拉（生于1936年），他起初是一名拳击手，后将其健壮的体魄和步法带入舞蹈界。后来，威莱拉创立迈阿密城市芭蕾舞团，该团旨在让巴兰钦大师的精神继续保持活力。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

现代舞

之所以有现代舞这种说法，不仅因为它的根扎在了现代世界。它表现出一种明确的严肃舞蹈风格，自觉打破古典传统，要求人们将其视为一种名副其实的艺术形式，享受与古典舞同等程度的尊重。其先驱之作是《春之祭》，这部作品使舞蹈者拥有足够的自由去表演动作、展现身体姿势。

现代舞蹈学校的学生们必须接受两方面的训练。他们必须继续花费数年时间掌握法国芭蕾舞的基本姿势和动作。此外，为了能够做出尼金斯基和纽瑞耶夫那种富有动感的动作，男学生还必须进行艰苦的练习和举重训练。而女学生必须强化她们的腿部肌肉，以便表演许多精湛的技巧组合，而这些组合通常是一个高度戏剧化的动态流畅的故事情节所要求的。

现代舞肇始于古典的姿势和动作，后来又增加了复杂的变体：跳跃、接住别人或被别人接住；倒在地上、滚动，然后再轻松地跳起来；许多举起女演员的动作，通常是用一只手擎住女演员，然后在观众目瞪口呆之际，再把她放下来，她会顺着男演员的身体滑落，在落地时一条腿会伸到他的脖颈处。鲍勃·福斯（1927—1987）是现代舞技巧的领路人，他曾为百老汇舞台及舞蹈公司担任编舞，引入局部动作——仅只运动身体的某一部分，比如说肩膀动，而其他部分保持不动。两部经常重新改编的歌舞剧《芝加哥》和《酒店》的观众都非常熟悉这种技巧。

出生于美国的玛莎·格雷厄姆（1894—1991）几乎把自己完全奉献给了现代舞。在其叙事性舞蹈中，她引入了不那么富有动感但却需要静力的动作。在古典芭蕾舞中，肢体一般在长时间内都会保持不变。然而，格雷厄姆却训练她的演员要保持灵活，四肢松弛，不仅能够向外伸展，而且要能够将自己向里收缩。在格雷厄姆的作品中，除了许多地面动作，还有许多提肩和转肩动作。格雷厄姆的叙事要求舞蹈演员用他们的身体表达情感，因此，他们的身体必须尽可能灵活。动作的自由可能听起来很简单，但却需要经年的训练。

格雷厄姆的根也深深地扎在了美国及其传统之中。《阿巴拉契亚之春》乃是其杰作，阿隆·科普兰（第六章）为该作品谱写了伟大的交响乐章。她在其中使用了多种民间舞蹈。在这些程式化的民间舞蹈之中，有些舞蹈速度慢得出奇。在节奏上，这部作品复杂得极为深刻。在以往的八拍动作组合中，演员们通常会从1数到8，以便能及时踩上音乐，并会按照该节奏做出一些动作，尔后，他们或则重复这些动作组合，或则做出不同的组合。可是，格雷厄姆却没有这样做，相反，她让音乐和故事元素来决定计数的方法。观看格雷厄姆的作品时，你不会时时意识到其中含有的内在节奏，因为它已与剧中戏剧化的顷刻、音乐和动作完全融成一体。

格雷厄姆和《俄克拉荷马！》的编舞艾格尼斯·德·米尔对百老汇的舞台创作产生了重大影响。他们二人都找到了不用牺牲优美的舞蹈来讲述故事的方法。1975年演出的一部作品名为《平步青云》，编舞是米歇尔·贝内特（1943—1987）。它的开场既没有男/

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

女主人公，也没有传统的故事情节。相反，它集中表现了一群正在为一部百老汇演出试音的舞蹈演员。每个演员的故事都是以简短的插曲式手法来讲述的，其精心制作的一段舞蹈则由试音片断构成。演员们穿着排练的服装：大部分人穿的是短裤、T恤衫和宽松的运动裤。在这部作品非常有名的最后一场戏（彩图17）中，全体演员突然穿上白色和金色的服装，戴上高顶礼帽，手执手杖，再度出现在舞台上，以完美的节奏表演了整个舞蹈。虽然终场戏中的每个人动如一人（《一个人》恰巧是该歌曲的名字），但观众在演出结束时却结识了许多鲜明的个体，他们仅仅为了能成为“这一个人”而忍受了艰辛的训练和被拒绝的痛苦。他们的奋斗毕竟是值得的，因为在神奇的舞蹈世界里，他们书写了自己的时刻。

如今，在许多重要公司的保留剧目中，现代舞已经可以与古典芭蕾平起平坐。整个20世纪，有远见的编舞不断加人新类型的动作，使舞蹈可以讲述越来越复杂的故事。荷西·李蒙（1908—1972）就是这样的一位编舞，他根据演员与重力的关系创立了一种新的美学理论。演员首先要培养一种重量意识以及如何将重量转化为能量的方法。他还传授呼吸技巧以便将能量分配给整个身体。其最著名的作品是《摩尔人的孔雀舞》，这是一个用舞蹈来讲述的莎士比亚的《奥赛罗》的故事。

阿尔文·艾利（1931—1989）的贡献也非常重要。1958年，他创立了一家至今仍然以其名字命名的舞蹈公司。还是一个十几岁的孩子时，他就对舞蹈产生了兴趣；不过，虽然他师从一位重要的编舞列斯特·何顿，但他认为舞蹈的就业机会非常有限。艾利是一位美国黑人，当时大多数公司还没有实行种族混杂的做法。1953年，艾利的首演取得极大成功；在何顿于同年过世后，艾利成为该公司经理。

其早期作品特别得益于非洲舞蹈及音乐传统，其中引入了对于现代舞蹈而言极为陌生的精湛动作。他的公司赢得了许多重要的奖项，但在很多方面该公司因为没有为所有种族的演员敞开大门而受到批评。1963年，艾利将公司合并重组，吸收了他在何顿门下学习时所学到的许多日本和土著美洲人舞蹈传统的风格和技巧。他的舞蹈演员因为可以表演多元化和国际化的节目而受到苏联的邀请。他们成为半个世纪以来第一个在该国作巡回演出的剧团。

保罗·泰勒（生于1930年）将舞蹈视为模式不断变化、运动能力惊人的人体形式。泰勒的大多数作品都是非叙事性的，会使用各式各样的音乐，从巴赫到“安德鲁姐妹”不等，后者是20世纪早期的一个流行演唱小组。泰勒吸取了许多流行舞蹈样式——例如吉特巴舞，并通过严格训练的演员把它们转化为高雅艺术。像大多数编舞一样，泰勒会仔细将其作品记录下来，以便其他公司可以重新将它们搬上舞台。不过，这种做法也屡遭非议：除非一家公司受过泰勒技巧的良好训练，否则，作品的演出就不会那么出色。

泰拉·萨普（生于1941年）是一位把古典和现代舞蹈元素同爵士乐和流行音乐结合起来的编舞。萨普最初是保罗·泰勒公司的一名舞蹈演员，后来她开始发展自己的风格。其肢体松弛的舞蹈演员会表现出多年严格训练后才能达到的身体上的灵活性。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

她们可以从容适应节奏通常被认为不适合舞蹈表演的各种不同音乐。譬如，她曾创作一支以节奏上变化多端的弗兰克·西纳特拉的歌曲为背景的舞蹈。她在《升级》(*Push Comes to Shove*) 这样的作品中，还将幽默元素带入舞蹈界，该作品是为米哈伊·巴雷什尼科夫及一个世界一流的公司——美国芭蕾舞剧院创作的。萨普赢得了流行文化艺术偶像的美誉。

> 只有艺术才可以让人不用离开家就能离家出走。
>
> ——泰拉·萨普

同一家公司在任何一个夜晚都会提供古典芭蕾和各种不同风格的现代舞的演出。原因之一是，它们不再需要现场的管弦乐队。借助今日的音响技术，编舞可以为他们的演员选择最出色的伴奏。这种技术同样还使地方公司的演出节目可以同大都市舞蹈团的节目一样丰富而激动人心。不管你是生活在大都市，还是在大都市的周边生活，你可能都不会离一家舞蹈公司太远，因此，你可以让自己亲身感受那些完美的形式和动作。

民间舞蹈

民间舞蹈，像民歌一样，也植根于某一特定文化的古老习俗及价值观，与专业舞蹈艺术的区别是它不需要培训，或只需要稍加培训，而且跳舞还可以不分时间和地点。然而，全世界的许多民间舞蹈都已演变成了独特的高雅艺术。它没有转化、融入像玛莎·格雷厄姆的《阿巴拉契亚之春》这样的作品里，而是仍然忠实于自己的文化传统。

印第安人舞蹈

美洲印第安人舞蹈因为部落的不同而不同。部落中的每个成员在成长的过程中都要学习如何在特定的场合跳特定的舞蹈。譬如，在阿拉斯加和加拿大，对于亡者的铭记和敬意就是通过经常进行的每个人都会参与的腰鼓舞来表达的。参加者会戴上面具，穿上精致的服装。参观者从各地赶来观看舞蹈表演，当地人通常还会送给他们礼物以示好客。在西北部，有一种通称为波特拉齐 (potlatch) 的美洲印第安人传统，部落成员会齐聚一堂宴饮舞蹈庆祝重大事件，例如婚庆或新生儿诞生。在舞蹈中的某一刻，部落中的年轻人会承续并创造自己的舞步，以此表示人的演进本质及不断的延续。

美洲印第安人同地球保持着一种永续而不间断的关系，因此其舞蹈常常反映出对作为供养者的自然的依赖及赞美。熊舞是美国遥远西部部落的舞蹈，是对一种古老庆典仪式的重现：狩猎、集藏足够多的食物以维持共同体的生存，特别是冬季的生存。

在平原地区，帕瓦舞蹈 (powwow dance) 的传统极为强盛。它是部落凝聚力的一部分，同时也是一种表明民间舞蹈何以演变成一种艺术形式的范例。在演变过程中，帕瓦舞蹈发展出一种严格的程序，开场于大亮相 (Grand Entry)，老老少少踩着有规律的鼓点有节奏地齐步走，然后是小组演唱部落的圣歌，再后是一系列舞蹈庆祝播种、收获、求爱、婚姻等活动。经常来参观的外族人唯有在得到信任后，并要遵照他们严格的指导时，才有可能受到邀请一起跳舞。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

弗拉门戈舞

一种植根于各种文化民间传统的舞蹈形式是弗拉门戈舞。现在，该舞蹈已成为西班牙的标志，特别是安达卢西亚省的标志。然而，弗拉门戈舞却是由许多吉普赛歌曲混合而成的，人们认为这些歌曲来源于印度和希伯来符咒、摩尔（阿拉伯）节奏以及安达卢西亚民歌。弗拉门戈舞以严格的动作和风格规则为特征。它包含吉他演奏、歌唱，以及一种边拍手边用脚击打地面的舞蹈（它本身就是一种艺术形式，因此在公开表演之前，必须进行严格的练习）。

作为职业表演，弗拉门戈舞初次登台是在1842年，它成为咖啡馆娱乐的一部分。在20年的时间里，弗拉门戈舞流传到马德里及西班牙其他地区。其典型的表演组合包括四个女演员、两个男演员、两个吉他手和两名歌手。该舞蹈迅速普及的一个结果是，吉他成为西班牙最重要的乐器，并最终发展成为其自身的艺术形式。今天，可以在世界各地的音乐厅里听到弗拉门戈吉他独奏。



一名舞蹈演员正在展示她的艺术形式——弗拉门戈舞的古典舞步。

墨西哥民俗舞蹈团

墨西哥民俗舞蹈团从民间舞蹈演变而来，成为在许多场所演出的若干舞蹈团体。正如阿尔文·艾利美国舞蹈剧院及纽约市立芭蕾舞团这样的职业团体一样，该团显示了它的职业演员都训练有素。

在阿玛利亚·赫尔南德斯的指导下，墨西哥民俗舞蹈团发源于1952年的墨西哥市。在所有团体中，它一直是最重要、最受人尊敬的团体，不过，墨西哥所有重要城市都有自己的民俗舞蹈团。它表演的舞蹈有些与其他舞蹈团一样，同时它也有表现地方神话和仪式的舞蹈。所有舞蹈团的使命都是保护那些一贯可以丰富地体现在舞蹈中的传统文化，并向外人传授墨西哥文化遗产。根据各地具体的财务状况，民俗舞蹈团的演出既可以有精致的服装和舞台布景，也可以是条件更为简陋的演出。尽管演出节目在不断变化，但某些固定节目是基本的。譬如，戏台舞（Stage Dance）就是一部传统作品，戴着鹿头的男演员受到猎人们的追捕，机灵地躲避他们，直到最后他被猎人的一支箭射中受伤。在这方面，它与我们早前提到的野牛舞有某种关系。其他的传统民俗舞蹈会庆祝爱情、

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

婚姻和生命的轮回。一般而言，民俗舞蹈所传达出的气氛是对一份艺术遗产所感到的快乐和自豪。

墨西哥民俗舞蹈团不仅在墨西哥市及墨西哥各地场所而且还在美国均有完善的舞蹈学校。早期学校虽在西南部，但现在许多大学里都有民俗舞蹈培训，其中包括达特茅斯和普雷斯顿。对于该舞蹈技巧及内容的学习是许多中学和大学课程的一部分。

作为自己文化使命的一部分，不同的舞蹈团会定期在演奏厅和学校里演出。阿玛利亚·赫尔南德斯在2001年去世之前，她曾精心地指导完成了这一影响还在继续扩大的文化使命。墨西哥民俗舞蹈团乃是人文学作为亲善及文化财富大使的一个最好例证。

藏族舞蹈

藏族舞蹈代表了一个独特的与佛教密切相关的舞蹈文化传统。印度的一个佛学院提供的课程包括作为宗教仪式来进行的传统舞蹈。所有的舞蹈演员都是和尚，而观众也只限于学僧。虽然其目的不是为了赢得人们更为广泛的赞同，然而一种如此古老的仪式无疑已经变成了一种艺术形式。

在第一支舞蹈中，表演者会戴上羽翎装饰的黑色金属帽。这些人会庄严地成行进场，做出优美的手势，在佛教徒低沉的很可能是西方人听来最为陌生的吟唱声中缓慢地移动脚步。（你可以从菲利普·格拉斯为我们将在第九章中讨论的马丁·斯科西斯的影片《小活佛》的配乐中对这种声音有个大致的了解。）该舞蹈刻意追求单调，因为它是一种冥想的形式。如同我们在第十章中所看到的，佛教徒的冥想旨在让情感平静下来，由此可以安静地接受存在，从而不再有由自我生出来的幻觉。在世界所有的舞蹈传统中，佛教舞蹈是最不可能让观众感到兴奋的舞蹈。

在下一支舞蹈中，穿的是五彩绸衣，这或许是因为藏传佛教相信色彩可以，哪怕是短暂地，让同时也是生命的空得到升华。据了解，一次色彩的体验仅只是瞬间的，并且，像万物一样，马上就会消逝。（可在日本禅道中，黑

本章年表

歌剧	
克劳迪奥·蒙特威尔第	1567—1643
克里斯托弗·格鲁克	1714—1787
沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特	1756—1791
理查德·瓦格纳	1813—1881
朱塞佩·威尔第	1813—1901
司各特·乔普林	1868—1917
安德烈·普列文	生于 1929 年
约翰·亚当斯	生于 1947 年
轻歌剧	
约翰·施特劳斯	1825—1899
杰罗姆·克恩	1885—1945
音乐剧	
乔治·艾伯特	1887—1993
欧文·柏林	1888—1989
科尔·波特	1892—1964
奥斯卡·汉默斯坦二世	1895—1960
劳伦茨·哈特	1895—1943
艾拉·格什温	1896—1983
乔治·格什温	1898—1937
理查德·罗杰斯	1902—1979
吉恩·凯利	1912—1996
列奥纳多·伯恩斯坦	1918—1990
鲍勃·福斯	1927—1987
斯蒂芬·桑海姆	生于 1930 年
安德鲁·劳埃德·韦伯	生于 1948 年
朱莉·泰默	生于 1952 年
芭蕾舞剧	
谢尔盖·贾吉列夫	1872—1929
瓦茨拉夫·尼金斯基	1889—1950
乔治·巴兰钦	1904—1983
阿尔文·艾利	1931—1989
爱德华·威莱拉	生于 1936 年
鲁道夫·纽瑞耶夫	1938—1993
米哈伊·巴雷什尼科夫	生于 1948 年
现代舞	
玛莎·格雷厄姆	1894—1991
荷西·李蒙	1908—1972
艾格尼斯·德·米尔	1908—1993
杰罗姆·罗宾斯	1918—1998
鲍勃·福斯	1927—1987
米歇尔·贝内特	1943—1989

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型　歌曲和舞蹈中的偶像和象征

反英雄（antihero）：可在舞台、银幕及电视中看到的重要现代原型；（第七章讨论过的）流氓英雄的后裔，尽管反英雄往往缺乏其前辈的标志性魅力和机智。

美女（beauty）：指拥有非凡身体特质的女性，暗示她不需要其他品质去赢得人们的好感。

配偶（the couple）：男人和女人的必然结合——最初是恋人，然后是夫妻，最终是父母。它乃是一种原型关系，可以让我们极大地了解人文学科，不管那是文学、美术、音乐、歌曲舞蹈，还是电影。

魔法物（magical object）：辟邪物或护身符，例如一枚使所有者拥有奇妙力量的戒指。

俄耳甫斯（Orpheus）：希腊神话中的音乐家，他的琴音极为悦耳，以致可以让任何听者为他的音乐倾倒；欧律狄刻的爱人，他用自己的音乐拯救她脱离死亡，后又因自己的怀疑和轻率而永远失去了她。在当代，该词意指骗子音乐家。

王子（the prince）：与美女相对应的男性，指英俊——而富有——的年轻人，是每一位女孩儿梦寐以求的对象。

色是一切人类环境的首选颜色，因为色彩的增加只会强化这一幻觉，即，空是不存在的，生命或可有意义。）但是，在这支舞蹈中，动作与前一支舞蹈一样单调，好似要抵消色彩带给情感的轻微刺激。

最后一支舞蹈在寺院的庭院中进行，受戒僧人和学僧共同参加，他们穿着白袍，围着一堆火庄严地环行，火象征存在之短暂以及对身外之物的漠然态度。

在尼泊尔加德满都河谷，有一位佛陀的弟子在湖边看到一束他所称的神圣之光，于是人们在此地修建了一座寺院以纪念这个异象。这里的和尚信奉坦陀罗佛教，其中包括长达数小时的冥想，直至达到一种不为情感所羁绊的完全觉醒的深邃状态。坦陀罗舞蹈与藏族寺院中表演的舞蹈相似，是冥想的常规组成部分。为舞蹈伴奏的是歌曲，而不是低沉的吟唱，但它却有相同的目的：帮助当事人从一切世俗的牵绊中清醒地解脱出来。与藏族仪式不同，尼泊尔的仪式有录像带，因而可让更广泛的观众了解它。

在本章中，我们探索了人类经验中的各种舞蹈。显然，和着有节奏的伴奏而运动不论对于舞蹈演员还是对于观看表演的人而言，都是一种普遍需要。舞蹈可以激发观众和参与者的情感，使他们获得陶冶，或宁静——我们在第七章中讨论过，它乃是亚里士多德悲剧理论的核心。或者，它可以，正如佛教舞蹈一样，帮助我们安静下来，从而释放内心的情绪压力。舞蹈，像所有的人文学科一样，对于我们的生命而言至关重要。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

思 考

1. 从图书馆或租或借一部歌剧的录像，仔细地看和听。（在藏量丰富的音像店，你可以租到莫扎特、威尔第以及瓦格纳的重要歌剧。）写一篇报告，其中你要：

   a. 叙述故事梗概。

   b. 列举并描述重要的咏叹调。

   c. 说明是否有任何一支咏叹调，或是所有的咏叹调都与其场景结合得真实可信；抑或，它们似乎很牵强。

2. 拿歌剧来消遣一下。选择一个你熟悉的童话故事(灰姑娘除外,因为这个故事已经用滥了)。然后,把它改编成一个简短的歌剧脚本。当然,用这样的练习拿歌剧来寻开心是比较容易的,不过，也许你可以找出一种更为严肃的办法来对待这个作业。

3.《为您歌唱》由于脚本及其对政治做出的不朽而贴切的讽刺而从一般的歌舞喜剧作品中脱颖而出。假设在政治中仍然存在一些可以拿来讽刺的现象，简要说明你的脚本。这部现代歌舞喜剧在当今要取得格什温兄弟在20世纪20年代所取得的讽刺效果。

4. 在三部不同的歌舞剧中找出三首歌的歌词，把它们记下来，然后放在一起研究。就其本身价值而言,你觉得哪一首歌的歌词最可独立成一部诗作？在你看来,哪首歌的歌词写得最差？

5. 找一部流行歌舞剧（比如,《俄克拉荷马！》或《音乐人》）的脚本。研究其中的一场短戏，它需在一首歌中达到高潮。重新改写这场戏，把歌词变成直截了当的对话。最后，指出你的这场戏是否有所缺失，或者，它也可以取得与原戏同样的效果，哪怕是没有歌曲。

6. 在你所了解的歌舞喜剧、音乐剧和现代歌剧作品中，你认为哪些作品已经在人文学的历史上占据了一席之地？哪些作品可能会被后人遗忘？试说明原因。

7. 本章指出，尽管歌舞剧《斯维尼·托德：舰队街上的魔鬼理发师》取材于19世纪一部过时的惊险小说，但它却达到了悲剧的高度。在第七章中，你已经对悲剧有了初步的了解。研究一下《斯维尼·托德》的情节提要，说明为什么这部作品是/不是一部悲剧。

8. 从图书馆或租或借一部古典芭蕾，或是一场现代舞演出的录像。仔细看，然后写一篇小论文，阐述无语言的动作是否可以取代戏剧？

9. 咏叹调《永远自由自在》(*Semprelibera*)是由威尔第的《茶花女》中的女主角在第一幕戏中演唱的。她刚刚遇到英俊潇洒的阿尔弗雷多，后者向她郑重地表明了自己对她的爱。开始，她还热衷于为爱情而生活这个想法，后来意识到自己不愿意成为一个靠男人养活的女人而抛弃逍遥自在的生活。在这音乐中,你听出了什么？描述一下你觉得紫罗兰在唱歌时的感受？

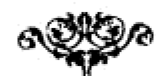
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



费雯丽（左）在《飘》的一个场戏中扮演斯佳丽·奥哈拉，奥莉薇娅·德哈维兰扮演她的朋友梅兰妮，这张剧照表明了电影是怎样运用特写的。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第九章
电　影



尽管人文学史学家有时不承认电影是一种合法的艺术形式，但是，纵观其历史，我们却可以看到富有创造性的天才层出不穷。剧作家、演员和导演可以留下如此难以磨灭的标记，因此我们可以说某些电影是“属于”他们的。想象一下除了朱蒂·加兰(1922—1969)之外，还有谁可以同那些不同寻常的小伙伴走在黄砖路上唱着“跨越彩虹”？或者，除了阿尔弗雷德·希区柯克之外，还有谁可以拍出像《精神病患者》(又译《惊魂记》)中那种令人难以忍受的悬念？

电影，同其他艺术一样，是一种创造性表达的媒介。如果不把电影考虑在内，那么人文学的学习就不是完整的。自从人类第一次体验到审美冲动以来，在所有表达人类创造力的方法之中，电影被证明是最有效、同时也最有影响力的。电影是一种对大众极为重要的艺术形式。曾有某一批评家在指责公众对电影之外的现代艺术形式缺乏兴趣时说：“刚刚唯一可以在全国掀起广泛轰动的艺术作品就是电影。”[1]

电影同样也是一种最有可能点燃公众情绪的艺术形式，他们通过买(或不买)票看电影来表明自己的喜好。在周末新影片发行之后，全国新闻节目会报道该片票房收入排行榜的情况，而有关新书、画廊开幕式或是一部新音乐作品首演的销售数字却很少会得到报道。每年在公布奥斯卡提名奖和奥斯卡奖项之际，我们可以看到公众钟情于电影的又一明证。大部分奥斯卡奖在颁奖节目开始的时候，主要是表达对剪辑师、录音师、作曲和服装师的敬意，他们在幕后辛勤耕耘，却常常被人遗忘。然而，至少有一个晚上，公众会意识到电影在所有的艺术形式中是一门最具合作性的艺术。当所有合作者以某种方式凝聚到一起时，一部电影经典就会由此诞生。

本章首先将讨论电影的各种要素或惯例；因为仅只当我们了解到它们的作用时，我

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

们才能够以更加批判的态度去看电影，而且，如果影片的各方面都很出色，我们还会从中获得更大的享受。其次我们将讨论早期电影史上的里程碑，随后是对一些流行的电影类型所做的分析。最后我们将讨论一些杰出的电影导演，他们的作品完全成为其人格和哲学的标志，因而人们会把他们称做作者导演（auteurs）——即影片的作者，尽管实际的剧作者可能是另有他人。不过，在大多数的时候，作者导演都会坚持撰写自己的剧本。

电影惯例

因为大多数人在第一次看电影的时候年纪很小，所以他们对电影惯例都极为熟悉，因而它们可能会显得似乎是自然而然的，可实际上它们不是。在电影中，犹如在舞台上，惯例是观众同意接受为真的一些条件。它们包括看电影的一些规则或称语法。初学读书的人都要学习印刷规则：从左至右、从上至下、字母大写、标点等。电影的规则开始于一家漆黑的剧场、一个银幕以及一架可以将光投射到银幕上的放映机。

成为一个艺术家意味着永远不要避开他的目光。

——日本作者导演，黑泽明

电影可能开始于一个定场镜头（establishing shot），一幅表现一个（室内或室外）场景的画面，行动预计要在其中或附近展开。在一组连环漫画中，一幅画有时会表现一栋建筑物的外观，其中还有明显是来自于某间屋子的对话“气球”。接下来的一幅画可能就会表现是哪个人在说话。第一幅表现建筑物的画相当于电影里的定场镜头。当然，这个镜头不是必需的。电影可以在任何一个地方开始。

通过改变它们的大小，银幕上出现的物体可以看起来或远或近。第一次看到特写（close-up）的人可能不会马上认识到，任何一个人或物都可以被刻意地放大以示强调。它也可以用来切换人物的视点。选择不使用特写的导演常被视为实验导演。

电影摄影（cinematography）对于摄影机作业而言是一个恰当的术语。尽管观众注定会忘记在幕后参与电影拍摄的人，但是，批判性观众却可以津津有味地观察该片的摄影是否增加了影片的艺术性，还是摄影机只是在拍故事。色彩是电影摄影中的一个重要元素。在1936年之前，也即在第一部使用彩色印片的影片（《寂寞松林山道》）问世之前，所有电影都是用黑白两色来拍摄的。当你在看一部老片时，这个惯例未必是一种老掉牙的、要耐心忍受的遗风。在电影史上一些最为优秀的影片，比如本章后面将要分析的《公民凯恩》，都是从黑白胶片所创造出的光与影的对比中获得了它们巨大的力量。尽管一些现代电影制作人可能仍然喜欢拍黑白片，但他们很少这样做，因为观众和购买影片电视放映权的人都要求看彩色片。不过，当一部电影经典——比如说《卡萨布兰卡》——被“上色”之后，忠实的影迷们往往会表达强烈的不满，就好像一位艺术家的原作被玷污了一样。

声音（sound）进入“有声片”之前，电影是无声的，其中会有插卡字幕来提供必要

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的对话或信息。然而，如果没有这种帮助，许多早期影片仍然是可以理解的。声音的缺席使无声电影可以发展出精彩的银幕动作，比如，体现在卓别林和巴斯特·基顿作品中的那种动作。我们将在本章后面讨论查尔斯·卓别林的作品。

背景配乐在过去可以引导观众的反应，现在仍然如此。策马营救的场面需要一种音乐，柔情爱意的场面需要另一种音乐。轰鸣作响的摇滚乐可以为城市街头罪犯的暴行场面增加刺激感。在麦克·尼克尔斯（生于 1931 年）执导的影片《毕业生》中，保罗·西蒙和阿特·加芬克尔演唱的歌曲《寂静之声》突出地表现了被异化的年轻主人公所作的充满困惑的探索。有时，音乐还可以用作反讽对位（ironiccounterpoint），即刻意在声音和画面之间造成对比，例如在斯坦利·库布里克的《2001：太空漫游》和《发条橙》中的反讽对位。

沉默的"声音"本身对于已经习惯了音乐的电影观众来说，会显得非常不自然，因而这种声音会让观众注意到声音本身，而且它似乎还很有实验性。与特写惯例一样，选择不去使用音乐的导演往往可能使其影片只会吸引一小部分观众。

在一部叙事影片中（并不是所有的影片都会讲故事），表明是谁在讲故事的视点（point of view）极为重要。它可能是对事件进行复述的第一人称，以一个画外音叙事者回忆往事开始（比如，"我第一次遇到她的时候，还没有意识到……"）；它可能是一桩需要某个侦探出面解决的神秘凶案，而根据游戏规则，这个侦探要让观众看到所有的线索。如果结案时的证据是意外发现而没有事先展示在银幕上，这种做法明显是不公平的！如果视点是全知导演视点，导演就可以指挥摄影机在演员之间作镜头交切（intercut）。通常，摄影机会集中于说话的人，而视点就变成了听者的视点。然后，他们的角色会倒过来。最早的影片极少会脱离导演视点，这样，观众只能看到导演希望他们看到的东西。摄影机会表现女主人公被坏蛋捆在铁轨上的危险处境，而"与此同时，在农场里"，男主人公正设法放下手上的活计以便及时前去搭救她。导演转换到另一个人物视点的标志是给该人物一个特写。在流行的铁轨惊悚片中，观众与女主人公的距离从来不会近到他们可以切身地感受到她的惶惧。

同一个场面可以用不止一个视点来表现。在黑泽明执导的日本影片《罗生门》中，每一个林中凶案的证人对于凶案以及每个涉案人的动机都有不同的描述。一部影片也可能以似乎没有任何视点，让人摸不着头脑的对话和动作开始。最近的一部墨西哥影片《爱情是狗娘》(2000) 开始时就是追车，以及一辆车上的人关于如何能让其中一人止血的疯狂对话。观众不知道车上的人是谁，为什么他们被追。然后是撞车，于此，三个故事中的第一个故事开始了。每个故事都采取了不同的视点，表现撞车对于人物的生活所产生的各自不同的影响。到了片尾，三个故事汇合到一起，其中的一句台词"人们一计划，上帝就发笑"可以揭示这起车祸的意义。人们最后终于明白了为什么全片没有一个核心人物。该片导演已经变成了一位冷静达观的观察者。

时间惯例可因为导演选择的不同而不同。一个要持续一分钟的行动可以在银幕上

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

延长到几分钟：摄影机先集中表现单独的物品或人物，然后再不断回来。一部1925年关于一次大屠杀的影片（谢尔盖·爱森斯坦的《战舰波将金号》）表现了士兵枪杀平民的残暴恶行。其中的细节——一张惊恐万状的脸、一辆失控的婴儿车、打碎的镜片——在一个远比它们所需的“实际”时间更长的场面中得到反复的表现。

格里菲斯（1875—1948）常被视为电影艺术中的第一位巨擘。在其长达3小时之久的电影史诗《一个国家的诞生》中，他刻意创造了一种延长了的银幕时间，称为**留连镜头**（lingering take）。这种“镜头”是一组连续镜头，它在银幕上持续的时间比情节所要求的时间更长。在电影或电视中，当导演希望激发观众的好奇心时，他们仍会沿用这种手法。譬如，在悬疑片中，摄影机可以从一个疑犯移到（也称**摇摄**，pan）另一个疑犯身上，在其中一人身上停一会儿，以便让观众觉得自己已经看到了罪犯。可通常，他们都没有看到。

与这种使用时间的手法相反的是，把时间压缩，而不是延长。在一些早期影片中，表达时间流逝的手法是快速翻阅日历，甚至是插入带有“那天晚上”或是“后来”字样的卡片。一个压缩时间的普遍方法是表现——比如说——一颗枝桠光秃秃的树，然后淡入一棵开满鲜花的树；观众马上会知道季节已经变化了。更为复杂的一个方法是先用特写表现一个孩子穿戴的物品；然后，摄影机在集中于这件物品时向后拉，一个不同的演员现在扮演着同一个人物的成年角色。在约瑟夫·斯瑞克的影片《一个青年艺术家的肖像》里，一副眼镜发挥的正是这种作用。

叠化（dissolve）通常标志时间或地点的过渡。一个场景会逐渐消失，后面场景中的图像会同时取代它。叠化在《卡萨布兰卡》中被用作一种闪回手法，表现主人公里克深夜坐在咖啡馆里，而他背后的房间慢慢变成了其思绪的对象——巴黎。

故意慢速放映胶片会制造出抒情的梦幻场面，也许是一份美好的回忆或幻觉。完全停止放映胶片的结果是一系列静止不动的照片或定格，这是弗朗索瓦·特吕弗在《朱尔与吉姆》的开始所使用的手法，后来又为马丁·斯科西斯在其黑帮片《盗亦有道》（又译《好家伙》）中所使用。

故意加速放映胶片会使人物看起来或则滑稽可笑——例如麦克·塞内特在20世纪20年代的启斯东警匪片，或则荒诞而呆板——例如《发条橙》里暴徒彼此混战的动作速度极快、抽搐而不连贯，它们和同样急速的罗西尼的《贼鹊》序曲遥相呼应。非自然的速度造成的感觉是，与其说那些暴徒是人，还不如说他们是机器，与动画片中的暴力一样，其效果只是暂时性的。

正如时间可以延长或压缩一样，空间也是如此。《飘》中的一个**推轨镜头**（tracking shot）就是一例。（由费雯丽扮演的）斯佳丽疯狂地冲上街道去找她的家庭医生。当时，他正在火车站拼命救人。斯佳丽跌跌撞撞地进入一个堆满未掩埋尸体的画面，她神情恍惚，开始还不知道到自己在哪儿；慢慢地，她看到了自己置身在她从未料到有那么多的死人中间。摄影机缓缓地从她那张惊恐万状的脸向后拉，画面“变得”越来越大。（将

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

摄影机放在缓慢移动的轨道上拍摄的）推轨镜头能创造出开阔的空间效果。

推轨镜头也能让摄影机以一个开阔的镜头开始，然后慢慢向前拉到一个物品或人物的特写。《公民凯恩》的最后一组连续镜头就是以成千上万个凯恩收藏的珍品盒所堆积的极具规模的影像开始的。摄影机没有让镜头变得更为开阔以慢慢呈现这个巨大的物质帝国。相反，它马上给出整个画面，然后再缓缓地移向一个在远处闪烁不停的亮点，最后发现那是一个炉子，一个工人正在把没有人要的"垃圾"扔到里面，该镜头以一件带有"玫瑰花蕾"字样的物品作为结束，这是凯恩临终前说的最后一个词。

"推轨"本身的含义是指摄影机的连续运动，而不会在个别镜头前停下来。导演罗伯特·阿尔特曼曾经拍过的一部关于电影的电影《大玩家》就是以一个长达8分钟的推轨镜头开始的，它穿过制片厂，介绍了厂里各个大楼里的主要人物，而其中的一人当时还提到了正在进行中的移动镜头。

停机、切（Cut）可能是人们最熟悉的惯例。它有两个含义。作为导演的指令，它的意思是"停机"。作为一个技术术语，它的意思是摄影机从一个人物或场面切到另一个人物或场面。如果导演没有让摄影机从一个场面淡入到另一个场面，他/她就会使用"切"这一方法。有时，"切"的速度可以很快，结果，甚至是在观众意识到前一个场面已经结束之前，他们发觉自己已经置身于另外一个地方了。快切可以加速所谓的激烈打斗动作片的节奏。一个轻快的翻转可以把场面变换得快到就像是一个人在翻转一枚硬币，这种手法在电影中极少使用，不过在电视中倒是经常用。

自从巨大的猿猴金刚把他的小可爱（菲·瑞饰）吓昏之后，电影怪兽就一直在吓唬观众。制造金刚并控制他在丛林中以及在帝国大厦旁的动作需要巧妙地使用动画技巧。现代电影制作人可以用电脑生成一场暴风雨，或设计一个威胁地球的怪物。在我们生活的这个时代，电影制作者就像是坐在自助餐桌边的客人，前面堆放的是各种各样的特技效果。

这些电影惯例对于深深为故事所吸引的观众来说极为熟悉，因此，它们可能似乎很"自然"，就好像故事需要它们，而且也不可能再有别的方法来讲述故事一样。然而，一份被称为"道格玛95"（Dogma 95）的丹麦电影宣言却对它们提出了挑战，该宣言要求那些同意使影片在视觉和听觉上尽可能自然的导演制作"纯粹的电影"。电影应该使用手持摄影机在外景地拍摄，而不应该使用人工光源、光学效果、滤光片、特技效果，电影不应该通过加速或放慢摄影机的速度来改变时间。每一部影片的长度应该是该事件发生所需要的实际时间，就像讲述已成年的孩子们为父亲做寿的丹麦影片《那一个晚上》所做到的那样。

摄影是真理。而电影是1秒中说了24遍的真理。

——让-吕克·戈达尔

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

早期的里程碑

电影史学家往往会把电影的历史追溯到1824年。当年，受人欢迎的《同义词词典》的作者彼得·马克·罗吉特提出了“关于运动物体的视觉滞留”原理。罗吉特做了一番思考的问题是我们所有人每天都会做的无数次的动作：眨眼睛。他认识到虽然眼睛在合上时，视觉虽会间歇性地受到黑暗的干扰，可它却会保持连续不断。罗吉特认为其中的原因是，在视觉被阻断之后，眼睛有能力在瞬间之内——也就是在眼睑像照相机的快门一样合上然后又打开的这一段时间之内——保留图像。虽然人们会不停地眨眼睛，可保留下来的图像却会不断重叠，因而造成了连续视觉的幻觉。如果视觉看到的物体处在运动中，那么，尽管眼睛看到的是连贯的运动，但实际上看到的却是一系列单个的“画面”。

在罗吉特的理论发表之后不久，娱乐商们便发明了一个小把戏：为观众呈现一个人或物的画像连续运动的状态。画像要叠放在一起并拿牢，以便快速翻动画页。画像就会看起来似乎在动。

19世纪中期，摄影技术的发展使人们渴望这种把戏：用活人照片代替画像。大西洋两岸的发明家开始发明出许多能更快地转动照片的机械装置，因此可以制造出越来越逼真的运动幻觉。其中有个装置是一个奇妙的圆形鼓，上面有一个眼睛可以窥视的狭长开口，而鼓里面是固定的静止图像。在这个奇妙的装置转动时，眼睛就会看到连贯的运动。

> 格里菲斯之所以被称作电影之父，是因为他巩固并推广了其前辈所发明的技巧，而且，他还是第一个跨越了杂耍的界限，从而进入到艺术王国里的人。
>
> ——路易·贾内梯

电影摄影机和放映机是托马斯·爱迪生（1847—1931）发明的，他制造了第一台“窥视机”，这种机器带有眼睛可以从中向里看的窄孔，以及一个弯曲的把手，用来摇转机器里的照片。这种机器反过来又促进了公众可以用这种新科技来消遣的“便士艺廊”（penny arcades）的出现。爱迪生不仅对图像，而且还对声音感兴趣。他曾致力于发明一台留声机。1889年的一天，他的助手把图像和声音合到一起，当时他向员工播放了一部持续10秒钟的影片，其中有个演员能够同时运动和说话。

至1896年，放映技术的发展使人们可以去电影院观看长度极短，只会表现一种动作的影片——比如游泳、奔跑、开始打喷嚏。这些新奇表演是穿插在当时更为重要的娱乐形式，例如杂耍舞台上的现场歌舞中的。全长影片在20世纪初才开始出现。

艺术和宣传I：格里菲斯

1915年，典雅而巨大的斯特兰剧院在百老汇开张之际，D. W. 格里菲斯把整整历时3小时的影片《一个国家的诞生》献给了崇拜他并为之神魂颠倒的观众。同一年，路易·B. 梅耶（1885—1957）创办了一家日后将成为米高梅的公司。在短短的1899年到1915年，在像格里菲斯这样技艺卓越的艺术家手上，电影已经变成了一种成熟的娱乐形式。

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

《一个国家的诞生》表现美国内战及战后南方的重建，该片使电影变成一种大众媒介。格里菲斯把自己的观点强加给历史，他甚至赞同3K党威胁皮包党。因此，既有人赞扬他是一个伟大的艺术家，也有人谴责他是一个借电影进行宣传的种族主义者。不管怎样，人人都在谈论这部电影，大家争论得越激烈，剧院前面的队伍排得就越长。

《一个国家的诞生》是第一部具有鲜明导演风格的影片。格里菲斯的摄影机向前推进到一个高潮的特写，然后又切换到一个速度极为不同的场面。其剪辑技巧使其作品富有节奏感，它不只是在讲故事，而且还对观众体验故事的节奏加以控制。

这部影片同样还引入了成为格里菲斯标志的"留连镜头"。在一个很有名的瞬间中，一名年轻的联邦士兵冲到战场上。当看到一具躺在地上的尸体时，他停了下来。他认出这个合众国敌人竟是自己战前最好的朋友。可是，这个士兵的悲伤只持续了很短的时间，因为他突然被一颗子弹击中，在他朋友的尸体旁倒了下来。在表现这个场面时，格里菲斯没有使用淡入淡出的手法，而是让摄影机静静地保持这一瞬间：他们躺在那儿，在一个他们谁都无法理解的事业中，双双死去。

在总结格里菲斯在电影史上的贡献时，杰洛德·马斯特写到："这部电影至今仍然占据着牢固的地位，因为它是一部揭示人性的戏剧，还给人们带来了对电影的兴奋；但作为一种社会理论，它却是单薄的。"[2] 他还指出，25年后，当《飘》问世的时候，内战前的南部仍被表现为一个秩序井然的地方，那里住着非常幸福的奴隶主和奴隶。

艺术和宣传 II：谢尔盖·爱森斯坦

1925年，苏联导演谢尔盖·爱森斯坦的影片表现出一种迥然不同的宣传风格。虽然他的影片《战舰波将金号》描绘的是一起虚构事件，但却因其剪辑手法而受到极为广泛的赞誉，因而现在这部电影仍是所有电影学院要求学生必须观摩的影片。

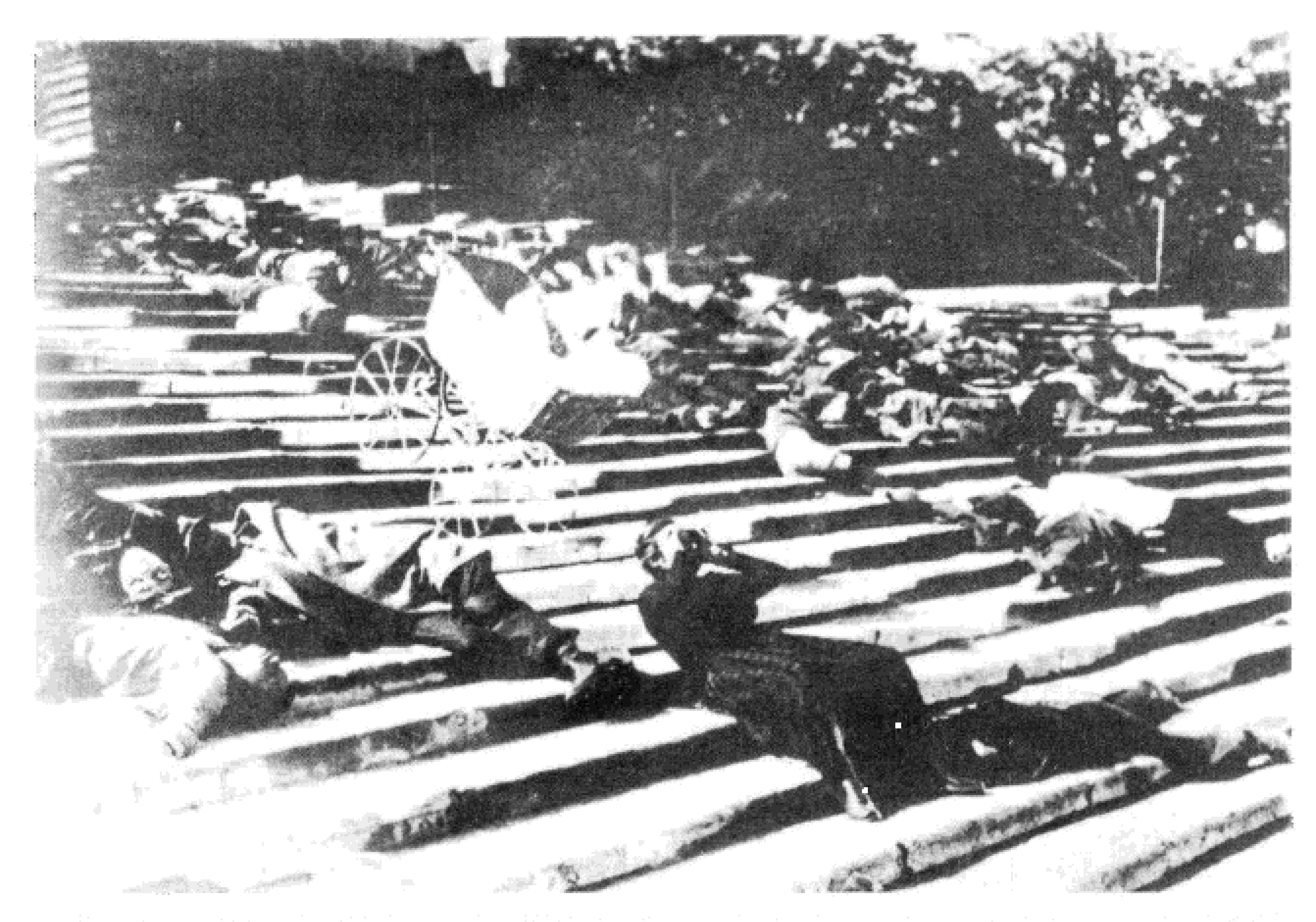
1905年，俄国人试图推翻沙皇政权的努力失败。他们将在1917年取得成功，苏联第一位领导人弗拉基米尔·列宁认识到了电影的力量，它可以用有利于国家的观念去教育观众。当爱森斯坦被选中拍一部影片纪念这次流产的起义时，他刻画了沙皇士兵的残暴，他们在敖德萨市一段长长的楼梯上大肆屠杀平民。尽管爱森斯坦是一名忠诚的共产党员，恪守苏联把艺术视为对大众进行共产主义教育的手段这一信条，但他同时还是一名艺术家，他对电影的利用采用了一种全新的远远超越了宣传的方式。

> 在好莱坞这个地方，他们为了一个吻，会付你1000美金；而为了你的灵魂，他们只会付你五毛钱。
>
> ——玛丽莲·梦露

这部影片是在外景地拍摄的，它使用的一段阶梯被认为可以恰如其分地展现该行动。一组持续6分45秒的连续镜头刻画的真实时间有一两分钟，需要157个不同镜头的拼接。开始时，这组镜头用57个镜头，表现了台阶上各种各样快乐的无忧无虑的市民。爱森斯坦精心地对一些关键性人物作了介绍。在暴行发生之际，他会反复回来表现他们。其中最重要的人是一个推着婴儿车的年轻母亲。

然后，骑兵队轰隆隆来到阶梯顶部，一路上大肆残杀。一个小男孩同他的母亲冲

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在谢尔盖·爱森斯坦拍的影片《战舰波将金号》(1925)中著名的敖德萨阶梯蒙太奇镜头，它为银幕剪辑技巧确立了新的标准。

散了，在人群蜂拥奔窜时被踩死。母亲看到儿子的尸体后，抱着他向士兵恳求。作为回答，士兵开枪打死了她。镜头回到婴儿车，我们看到哥萨克骑兵正在砍杀母亲。这是一个特写，自己滚动的婴儿车摇摇晃晃地向台阶的边缘冲去，情况万分危急。然而，颇为讽刺的是，流血过多而死的母亲刚好倚了它一下，它便越过台阶边沿。一个特写表现了在倾斜的婴儿车里无辜的孩子。婴儿车飞快地沿着台阶俯冲下去，穿过数百具尸体。另外一个人物是一位显然很有教养的妇女，戴着一副易碎的老花镜。在整个大屠杀中，爱森斯坦会一再回来表现她，而每一次，她都浑身是血。最后，我们看到一个哥萨克骑兵举刀砍向一个我们看不到的东西，镜头跟着快速切换到这个女人的脸部。她的眼部受了致命伤，可我们事实上并没有看到骑兵在砍她。相反，爱森斯坦给了我们一个特写：一副掉到台阶上的眼镜，碎了。我们可以说，是必然性引导爱森斯坦走向艺术。虽然爱森斯坦把电影用作苏联的宣传工具，然而，他无法忽视那个在内心中作为的艺术家的自我。

电影产业的其他人却不会这样审慎，因为不论过去还是现在，为了适应观众所需要的“大团圆”结局，以及人们为了苟且生活而需要的神话，他们都会对小说加以篡改。或许纳撒尼尔·霍桑幸好没有在有生之年看到对电影《红字》的篡改，它删除了原作中的复仇和苦难，让海斯特、牧师和他们的孩子最终团聚在一起。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在他拍摄的启斯东警察片中，麦克·塞内特利用加快速度的效果以使其角色丧失人性，如此一来，人们就不会把他们的灾难当真。

打闹喜剧及其他

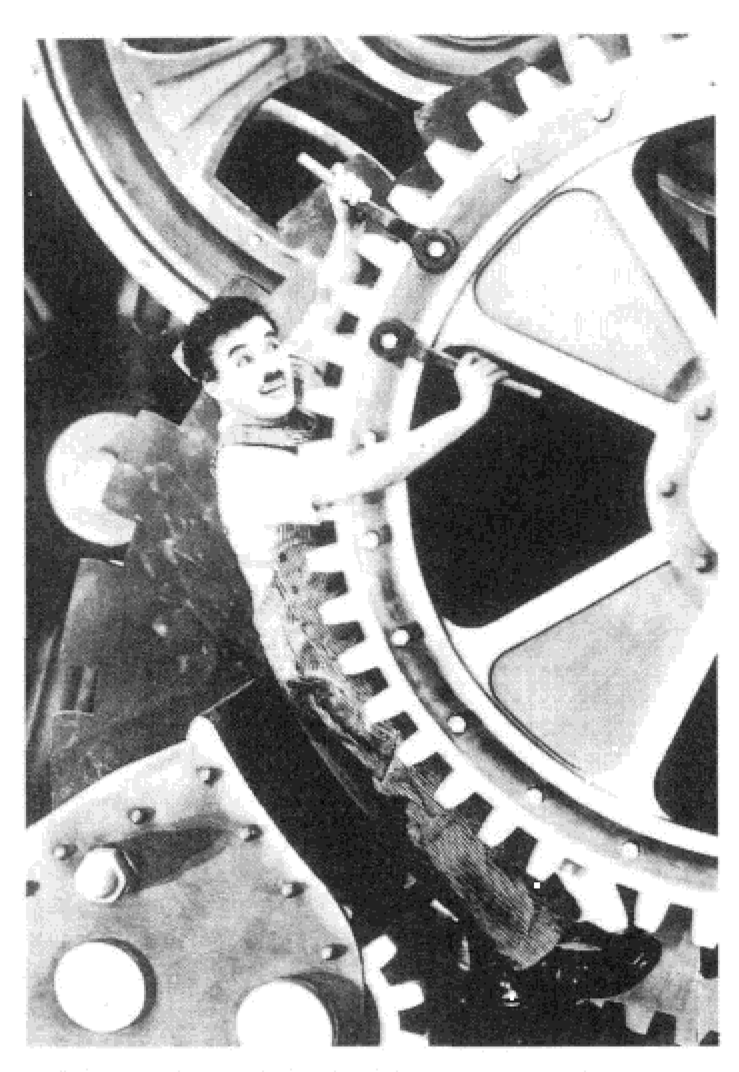
麦克·塞内特的名字与电影打闹剧密切相关。电影打闹剧是一种推进快速的暴力闹剧，其中的人物会完全丧失人的尊严，馅饼会扔到他们脸上、他们的汽车会撞成一团，最后他们还会被浇成落汤鸡。塞内特的世界是一个完全混乱的世界，而混乱的制造者是一帮无能笨拙的白痴警察，人称启斯东警察。

今天，我们常认为塞内特电影中那些加速的抽搐式动作是早期技术所导致的意外结果。可事实远非如此！塞内特迷上了“无声幽默片段”，于是他便利用无限的潜在的电影资源来制作这样的表演 。毕竟，导演可以控制运动在银幕上的放映速度。他以每秒平均 10 个画面的速度拍摄动作，却以每秒平均达 18 个画面的速度放映，几乎达到了制片厂实际放映速度的两倍。其结果是所有的角色都丧失了人性，而如此一来，观众就可以不用把其中的巨大灾难——塞内特的惯用手法——当回事儿。

在为塞内特工作的时候，查尔斯·卓别林（1889—1977）偶然在一个群众场面中为自己找到了一身行头。穿着对他而言过于肥大的裤子和皮鞋，他摇身变成了一个流浪汉、一个社会的另类。卓别林越来越喜欢把人物，而不是无声幽默片断，当做喜剧的主要资源，这最终使他离开塞内特去自立门户。结果，查尔斯·卓别林成为第一位真正的大牌国际明星。

小流浪汉是个不合时宜的人——不管在哪儿，他总是格格不入——而人们也可以笑话不合时宜的人。可是，他并非显得彻头彻尾的荒唐；一个赋予他以人性化的元素是，他总是在试图维护自己的尊严，这在他的服装和面部表情中都可以看出来。他同样还是一个幸存者。在一个残酷的世界里，他能够设法混下去。尽管他看起来极瘦弱，但欺侮他的坏人和恶棍总是很蠢，因此他能以智取胜。贯穿在卓别林电影中的一个振奋人心的神话是：弱者永远是胜利者。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



小流浪汉在《摩登时代》（1936）里变成了机器的一部分，这部影片表现了卓别林对社会问题的敏感。

卓别林在默片时代，无论短片还是全长片，既已成名。即便是在声音到来之后，他的影片主要还是依赖他通过模仿动作而讲故事的才能。他刻画的几乎总是那些尴尬无能可又讨人喜欢的弱者。在面临贫困和野蛮的行为时，他总会以某种方式去保全自己的尊严。在《淘金记》（1925）中，流浪汉饥饿难耐，于是把自己的鞋子煮了，他吃鞋带的样子就像是在吃意大利面，熟练地用叉子挑起它们，轻轻地擦了擦想象中嘴巴上沾的肉汁。当他的阿拉斯加小屋被暴风雪吹到悬崖边上的时候，他还不知情地从门口走了出来，险些丢掉性命。他在《摩登时代》（1936）里的一个类似场面中也显示了自己敏捷的身手，当时他的眼睛蒙上了，穿着旱冰鞋，优雅地穿过一家商店，丝毫不知道自己就要从楼上摔下去。

不过，《摩登时代》也表现了出卓别林对于社会问题的敏感。这是一个关于整个社会都为大萧条所困的故事，一个关于一群失业待工的人不是被机器取代，就是被当成机器的故事。在开场镜头中，银幕上到处都是朝同一个方向走的羊群。下一个镜头是一群人走出地铁，看起来像是一群"人羊"。在一家大工厂里，卓别林扮演的角色在流水线上工作。他的任务是以越来越快的速度拧紧产品上的螺丝帽，因为老板会不断加快传送带的速度。为了节省工人的午饭时间，他还设想安装一个自动喂饭机，这样所有的工人都可以腾出手干活。在那场最著名的戏中，卓别林被卷到传动装置里，变成了机器的一部分。像往常一样，有个年轻女人爱上了他，一组田园诗般的梦幻镜头展望了理想生活：简单、充满爱与个性自由。亦如以往一样，穿着那身干净但却不合体的衣服，卓别林帅气十足。

（流浪汉人物）一个流浪汉、一个绅士、一个诗人、一个梦想家、一个孤独的人，总希望能遇上浪漫和奇遇。

——查尔斯·卓别林

马里奥·梅里诺·雷耶斯，别名康丁弗拉斯，是墨西哥的卓别林。像卓别林一样，他扮演的也是流浪汉。像卓别林一样，他用幽默唤醒观众的同情心。亦如像卓别林一样，他运用自己的民望去揭露上层社会施加的不公正。然而，康丁弗拉斯不会像潇洒的卓别林那样穿着马甲、戴着礼帽、拿着手杖，尽量让自己看起来体面而有尊严。相反，这个墨西哥人的大肚子会从他经常穿的戏装——低腰的破裤子中倾泻而出。他的角色都是从多年演马戏和斗牛场小丑的经历中演变而来的。与常常沉默的卓别林相比，康丁弗拉斯的人物更胖、更吵闹、更粗俗。在好莱坞影片《环游地球80天》（1956）中，康丁弗拉斯扮演的是高贵的男主人公（大卫·尼文饰）的滑稽搭档，这使他蜚声国际影坛。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

电影的主要类型

艺术史上出现过很多不同凡响的时代。在这些时代中，许多重要的艺术作品层出不穷。在观众认识到一种新的艺术形式已然出现，并需要人们认真对待它之前，电影的存在已经有半个世纪左右的历史。到这时，许多不同的电影类型都已出现，比如西部片和黑帮片，均受到观众的欢迎，它们都有可遵循的固定套路，利用公众寻求娱乐的渴望，以保证制作上的迅速和简便。一些早期电影类型都是其时代的产物，主要是电影史学家才会对它们感兴趣，因为技术上的发展和时过境迁的社会环境使它们已经显得完全陈旧过时。

鲁道夫·瓦伦蒂诺、克拉拉·鲍和蒂达·巴拉这些昔日银幕偶像的电影在今天看起来似乎过分情绪化，因为他们依靠的是夸大的动作和夸张的面部表情。早期的“有声片”会让受过舞台训练的声音教练把电影明星培训成英国演员的翻版，他们小心翼翼地发出每个词的音，用一种更适合于舞台，而不适合于银幕特写的方法使他们的声音突显出来。

早期的动画片是黑白的，精心画出来的顽皮卡通动物用很高的调门说话。一成不变的是，小动物总会智胜捕猎的大动物，后者要么会被消灭，要么会逃之夭夭。背景音乐常常是古典交响乐中最活泼的乐章。当代卡通片会借用计算机的帮助把真人和卡通人物结合在一起，其原创配乐是专门为该片创作的，它们常在剧院大厅内有售。即便是对陪小孩子来看电影的大人们来说，当代卡通片里的对话也常显复杂。在1988年的动画片《是谁陷害了兔子罗杰》中，勾引男人的卡通女子甚至会说：“我不是真的那么坏；我只是没办法。”

黑帮片几乎已经变得面目全非。在20世纪20年代，国会通过禁止售酒和饮酒法案后，走私贩会给人称“地下酒吧”的非法酒店提供外国酒。这些电影匪盗的扮演者都是受人欢迎的演员，他们很快会成为孩子们和单人喜剧表演者在随后几年里效仿的对象。人们马上可以听出詹姆斯·卡格尼在说“你这个卑鄙的混蛋！”和亨弗莱·鲍嘉的台词“放下武器，路易”，这正如人们可以清楚地知道在一部旨在以“犯罪可以不付代价”为其道德寓意的影片里，在最后三分钟（尽管罪犯至此已经付出了很大的代价），浑身中弹的垂死罪犯接下来会做什么一样。今天，盗匪走私的不再是非法酒品，而是非法毒品。其结构也更为复杂——比如史蒂文·索德伯格的影片《毒品网络》（2000）中错综复杂的故事——而且，其毁灭也更为残暴。

下面这一小节将会详细介绍一些流行的类型（genres）：黑色电影、浪漫喜剧片、风俗喜剧片、歌舞喜剧片、西部片、生活片段影片、社会现实主义影片、纪录片，以及虚构的传记影片。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

黑色电影

同匪徒一样吸引人的是私人侦探，一个受人雇佣的调查者——有时，他本人也曾是一名匪徒——他了解城市中每一个阴暗的角落和每一个潜伏在暗处的谋杀者；他像犯罪分子一样是个神枪手，可以毫不犹豫地把对方干掉。他虽然做事不合法，但观众却会原谅甚至崇拜他，因为他从不会为了个人动机而杀人。观众很容易对他产生鲜明的认同感。他受雇去找到坏人，而且也真的会找到他们，即使他使用的方法完全不在匪徒的意料之中。

像他的许多匪徒对手一样，私人侦探对这个腐败的世界抱着根深蒂固的愤世嫉俗态度；双方都知道如果想生存，就必须冷酷无情。他为一种新的电影类型，一种为法国批评家称为黑色电影（film noir）的类型奠定了基础：

> 它描绘的是一种以黑暗冷静的基调和愤世嫉俗的悲观心态为特征的电影……这个名字是杜撰的，用以描述40年代和50年代初期的好莱坞电影，这些电影表现的是黑暗的黑社会，其中充斥着犯罪和腐败；正反人物都愤世嫉俗，不再抱有幻想，往往是缺乏安全感的独行侠。黑色电影充满了典型的夜景戏……还有表现肮脏环境的现实主义的布景以及旨在强化阴影、突出宿命论气氛的灯光效果。[3]

私人侦探表明自己是黑色电影中当之无愧的英雄。他常常独来独往，没有搭档，没有家庭关系，长于自己的本行，因为他常在社会边缘做事，所以非常了解黑社会，并且很容易被人当成匪徒。在黑色电影私人侦探这一类型中，最好的片子仍然是约翰·休斯顿的《马耳他之鹰》(1941)，它创造了一个强有力的银幕形象（persona）——亨弗莱·鲍嘉（1899—1975）。在早期的影片中，鲍嘉扮演的是一种典型的冷酷匪徒，但在这部影片中，鲍嘉得以为自己强硬的现实主义作风增添了几分道德品质。

鲍嘉扮演的是萨姆·斯佩德。除非不得已，山姆不会开枪杀人。他既不对这世界，也不对生活于其中的人抱有幻想，然而，他却有自己的原则以及自己的道德准则，即便其他人没有。搭档的死使他卷人危险而错综复杂的阴谋、暗杀和欺诈之中，因为他试图找到真凶：“当你的搭档被杀的时候，你总该做点什么。”

从头至尾，斯佩德麻烦不断，不管是警察还是一伙跨国骗子都在找他的麻烦，这帮坏人想找到片名中那只价格昂贵、镶有宝石的鹰。像古时的勇士一样，他无往不胜，尽管他受到恐吓、哄骗、欺骗，还被打得不省人事。可是，他还有另外一个特点：脆弱。他爱上了一个漂亮女人，一个或许值得也或许不值得他信任的客人。可是，爱归爱，他从不会让感情驾驭他的理智和道德原则；相反，他一直到最后都是一个有原则的现实主义者。在这样一个世界里，他好像在说，你别无选择。

该类型的一个变种是编剧—导演比利·怀尔德的《双重赔偿》(1944)。这次，主

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

人公（弗雷德·麦克默里饰）不是一个私人侦探，而是一个保险公司调查员。一个漂亮女人（芭芭拉·斯坦维克饰）劝说他干掉自己有钱的丈夫，帮助她兑现巨额保险单。这个女人假装对他有感情，但并不真心爱他，而对他们所犯的罪行也毫无悔意。在调查员认识到这个女人与自己的想法背道而驰后，他开始变得愤世嫉俗和冷酷无情，这是黑色电影主人公必备的两个特征。

同私人侦探一样，主人公干的也是一个可以快速致富的行当。不过，虽然他变得愤世嫉俗，但在看到最丑陋的人性之后，他确实达到了一种道德境界。在黑色电影中，女人常常是不能达到这样境界的，而坏人也从来不会假装自己干的勾当符合道德，一切只是"必须"而已。在这种类型中，完全没有真诚的微笑，以及关于情感的长篇大论。其典型视点都是第一人称视点，这种视点会强迫观众去认同主人公的世界观。

黑色电影类型同样也激发了欧洲导演的想象力。其中的一个导演就是弗朗索瓦·特吕弗（1932—1984）。他的影片《枪击钢琴师》（1961）在某种程度上说，是一部关于电影的电影，是对（本章稍后将要讨论的）阿尔弗雷德·希区柯克、鲍嘉的角色人物，特别是对黑色电影的致敬。特吕弗是一名自觉的艺术家，特别喜欢异化主题，而这在美国私人侦探主人公玩世不恭的态度中已经强烈地显现出来。

黑色电影利用昏黑幽暗的摄影效果唤起了一个危险而充满敌意的世界，其中的一切皆非貌相。

——杰奥弗·安德鲁

《枪击钢琴师》的主题在开场镜头中即已确立。在一条昏暗的大街上，有个人在逃跑，可我们却看不到追捕者。他摔倒了，一个陌生人扶他站起来。在他们简短的谈话中，陌生人向他讲述了自己是如何遇到妻子的，还有他们生的第一个孩子，于是慢慢产生了感情。然后，他们握了握手，分开了。陌生人在影片中再也没有出现过。在黑色电影中，人物之间极少有真正的交流。

在另一场戏中，片名主人公查理（查尔斯·阿兹纳乌尔饰）在一间等候听他试音的经理办公室门口犹豫不定。一个放大的特写表现他的手指马上要触到门铃了，可他似乎还拿不定主意。这时，门开了，一个拿着小提琴的年轻女人走了出来。于是查理进了屋，但摄影机既没有表现他问候经理，也没有表现他开始弹琴；相反，它跟着小提琴手走过长长的走廊，走下楼梯，来到街上。同样，我们在以后再也没有看到过她。

这些与持续的人际交往背道而驰的擦肩而过与查理的故事相一致，查理很希望能在一间酒吧里独自弹一架小钢琴，他不想与需要他的那些人纠缠在一起：他的兄弟们，那些都是无足轻重的小混混；追捕他兄弟们的人；不断为他吸引的那些女人。查理愤世嫉俗、冷静、一直不为世事所动，差不多就是麻木不仁；可在影片结束之前，他却卷入到勒索、绑架、自杀和谋杀之中。像《卡萨布兰卡》中鲍嘉的角色一样，查理大声说出了自己的想法，一个一直想要远离人类悲剧，对人类悲剧保持冷漠的人的想法。像鲍嘉扮演的另一个角色——《马耳他之鹰》中的主角一样，他不能一直待在他的象牙塔中。生活不会让伦理的人享受独处的奢侈。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

浪漫喜剧片

一家电影院是一个理想的浪漫场所，银幕上下，都是情侣星期六晚上约会的好去处，坐在黑暗中的恋人看着银幕上的情侣，心里十分清楚无论有什么障碍在影片的大部分时间里把他们拆散，最后他们定能终成眷属。

当然，银幕上的男女看起来会比银幕外约会的这对儿恋人长得更漂亮，穿得更时髦，也更有钱。对于大萧条时代的观众而言，观赏电影中的豪华奢侈可以为人们提供暂时的快乐去逃避残酷的现实。浪漫喜剧的布景是装饰艺术真正的再创造。女演员穿戴的戏装都是国际驰名设计师的作品。人物——常常是彼此相恋的一个男人和一个女人——会身陷于好多搅和在一起的荒唐事中。它们几乎，但不会完全，毁掉他们的关系。毕竟，要是男孩碰到女孩，而且很快得到女孩的话，影片就不会是全长片了。由于误解、贸然下结论、拒绝听取事实，男孩会失去女孩。冷言冷语代替了浓情蜜意的接受。真正的爱被掩盖起来，直到最后。观众知道恋人最终会和好，但是，看到它被误解拖延，却别有乐趣。这就是浪漫喜剧的模式。

经典浪漫喜剧《一夜风流》(1934) 表现了由克劳黛·考尔白扮演的一个极为富有的年轻女人寻找真爱的故事。(在当代浪漫喜剧中，角色可以同观众一样是中产阶级)。在影片一开始，观众马上就知道这个女人在择偶上犯了一个错误，而且他们十分确信她会冷静下来，认识到自己属于她后来遇到的迷人记者——由当时极受女性喜爱的男演员克拉克·盖博扮演。女继承人决心嫁给一个追求有钱女子的花花公子，因此她从父亲的游艇上跳下来，游到岸上逃走了。为了避开父亲雇用的侦探跟踪，她乘一辆公共汽车从迈阿密前往纽约。在车上，她刚好遇到了一个英俊潇洒的新闻记者。因为是一个贯受呵护的年轻女子，她丝毫不具备新闻记者所掌握的大部分生存技巧。在她的钱包被偷之后，记者为她买了一杯咖啡，他还保护她不受邻座好色之徒的欺负。然而，正如这一类型的惯例所要求的，女继承人痛恨记者的帮忙，不过，她会发现没有他的帮忙也不成。

一场突如其来的洪水挡住了汽车的去路。在一家汽车旅馆里，他们被迫同宿最后剩下的一间客房。男主人公因为受到当时电影道德规范的限制，便在双人床中间扯起了一根晒衣绳，然后把一个毯子挂在上面，戏称这个分界线是"耶利哥墙"。吃早餐的时候，他告诉她怎样泡面包圈，她从前的教养从未要求她要拥有这样的天赋。当不可能再坐车前行时，他试图向她讲解搭便车的技巧，可这个初学者竟比她更有经验的同伴做得还好。在影片中最有名的那场戏中，她搔首弄姿地撩起裙子，露出修长的大腿，这招儿竟比记者自信地在那儿挥动大拇指更奏效。尽管女继承人在电影的开始部分似乎显得手忙脚乱——需要一个坚强男人做指导——可渐渐地，她证明自己同这个坚强的男人可以不相上下。浪漫喜剧片宣告了女性将要从早期的模式化中解放出来。

当然，故事不会就此结束。女主角认为自己命中注定属于那个富有（但无聊）的公

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

子哥，而记者的薪水一周只有30美金。在大萧条时期的浪漫喜剧片中，观众喜欢影片提醒他们要记住：金钱买不来幸福。虽然女继承人的父亲后来缓和下来，同意她嫁给花花公子，可他认定记者是一个诚恳耐劳的人，这种人才是他理想的女婿人选。在她经过通道走向圣坛的那一刻，他对女儿说出了这番心里话，这是一种我们此后会在许多影片中看到的主题。当女主人公被问到这个关键问题"你愿不愿意接受这个男人"时，她逃出教堂，向一辆就便等在外面的汽车冲过去。

自然，影片的最后一场戏是女继承人和她的记者（现在成了新郎）又回到同一家汽车旅馆。但这一次，晒衣绳上的毯子会像圣经中的"耶利哥墙"一样倒塌。因为记者如此迷人，对爱情如此忠贞，所以他才能跨越阶级界限，有资格与富人的女儿结婚，这结局会让大萧条时代的观众感到高兴，他们可能会认为这部影片的道德寓意是爱情比金钱更伟大。然而，事实却是，女孩儿一直是一个财产继承人，而且她当然永远都会得到父亲的支持。这一点无疑也会让观众感到非常高兴，他们会很轻易地不断调和其中的矛盾。

当代浪漫喜剧片中的两个流行影星梅格·瑞恩和朱莉娅·罗伯茨延续了这一传统：长相漂亮、任性、穿着体面，即便不总是很有钱，她们也不用为钱发愁，让她们发愁的更是如何找到如意郎君，这个人不但要讨人喜欢，而且还要诙谐风趣。现在浪漫喜剧片的侧重点是两个明星之间的性吸引力，这反映出与前一时期相比，当代浪漫喜剧片在道德规范上变得更加宽松，然而它仍会让观众逃避到故事书里的真爱观念中，有许多人可能担心这种观念在真实生活中已不复存在。

当你有了人格之后，你就不需要裸体。
——梅·惠斯特

在影片《当哈利遇上莎丽》(1989)中，比利·克里斯托邀请他的同学梅格·瑞恩一起作越野旅行。路上，他们随便的闲聊变成了唇枪舌剑，一场男女之间的智斗，她相信两性之间存在无性别的友爱关系，可他认为不管人们说不说在嘴上，性永远都是其中的主要问题。她又说女人一点都不像他想的那样对性感兴趣，不过她们倒常常会装作自己乐此不疲。一点不错，观众可以预见到新耶利哥墙的倒塌，但是，影片在淡出的时候表现的却是两个地位平等的伙伴。而在《一夜风流》的终场戏中，开始时意志坚强的女主角为了能够同克拉克·盖博生活在一起，已经准备好放弃他们之间的平等关系。

《落跑新娘》(1999)是《一夜风流》的现代翻版。被宠坏的女人现在变成了朱莉娅·罗伯茨，她先后离开了三个等在圣坛上跟她结婚的准新郎。记者现在变成了理查德·基尔，他接到一个任务是写一篇报道解释朱莉娅为什么拒绝履行结婚承诺。与盖博扮演的对考尔伯特一见钟情的记者不同，基尔一见到罗伯茨时，就不喜欢她那极端不妥协的独立性格，他在私下里相信这种独立是装出来的。当然，罗伯茨对基尔也没有任何好感。两人唇枪舌剑，其中不乏机敏风趣，但他们总是话里带刺儿——你可以猜到的——最终，真正的爱情会浮上表面。罗伯茨一直都需要一个强有力的男人，而基尔也一直都需要一个他可以钦佩的极端独立的女性。显然，这两部浪漫喜剧都是新时代的产物。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



现代浪漫喜剧片中的性别平等。《当哈利遇上莎丽》（1989）中的比利·克里斯托和梅格·瑞恩。

悲喜交加的妥协片

真正的爱情使早期的浪漫喜剧片最后都以大团圆结局收场，并且，这种爱情也促成了我们在上文刚刚讨论过的，反映两性平等影片的问世。然而自20世纪90年代始，我们可将一些浪漫影片称为悲喜交加的妥协片，又或是，如某些人所说，更为现实的影片。

在《尽善尽美》（*As Good as It Gets*）中，海伦·亨特身为女服务员，因为要抚养一个患哮喘病的儿子，她扮演了一个挣扎中的单身母亲的角色。她引起了一个爱胡思乱想的老男人（杰克·尼克尔森，他在自己漫长的生涯中扮演过许多类似角色）的注意。尼克尔森的这个角色特别苛刻，为人有秩序癖和洁癖。这两个人几无共同之处。可是，他能够让她的儿子得到更好的治疗，并且，为了让自己变得更浪漫一些，他确实也会对自己的行为做出足够的调整。在他求婚时，女主人公的母亲提醒她说这是"至善至美"，而终场戏中二人的拥抱表明他们相互已经达成了有效的妥协。两个角色都没有改变那么多。这部电影表明，人们通常不会有彻底的改变，可是，相对于耗费一生梦想一种完美的关系而言，与一个能慢慢理解你的人相伴不是更好的选择吗？

在印度影片《季风婚礼》（2001）中，女主人公是一个年轻女子，父母为她安排了一桩婚事。经双方家长同意，新郎不久要赶来参加一个盛大的旁遮普婚礼。可女主人公必须先确定其昔日的情人，一个已婚男人，对于他们秘密的婚外情有何打算。这些问题既古老又熟悉：他会与太太离婚吗？婚外情会继续吗？新娘会取消婚礼吗？当新郎得

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

知真相后，会拒绝接受新娘吗？

在过时的情节剧里，往往会有激烈的谴责，可能还有灾难发生，但《季风婚礼》的处理手法远更现代。当女主人公认识到这份婚外情不会有任何改变，而父母选定她与之结婚的那个人至少还是个合适的伴侣后，她把自己的秘密告诉了他。新娘的坦白让他变得冷静，但他尊重她的诚实，在他们走向一种新的爱情观时，新郎显示了自己的通情达理。影片结尾是一个充满色彩的场面——莎丽服、指甲花染料涂染的皮肤、迷人的音乐——所有这一切透过现代与传统的糅合都显明了一种未来似乎必定会幸福的婚姻。我们再一次看到了一个“至善至美”的世界。



在悲喜交加的妥协片中，新型浪漫喜剧——《季风婚礼》表明、一种不太完美的关系也可能是至善至美的。

东京是索菲亚·科波拉的《迷失东京》的背景，比尔·莫瑞在其中担纲主演了一位上了年纪的演员哈里斯，他被迫在一个充满令人晕头转向的景象和声音的城市中拍摄一则威士忌广告。夏洛特（斯嘉丽·约翰逊）与他同住一家旅馆，这是一位百无聊赖的年轻太太，她的摄影师丈夫经常出差在外。她和哈里斯（比尔·莫瑞式的人物）邂逅，彼此分享着他们的寂寞。在各奔东西之前，他们一起逛歌厅、倾谈、彼此走近，变得越来越亲密。对此，一位批评家写道：

> 凌晨，哈里斯把自己的上衣给夏洛特披上。燕尾服长到了她的膝盖；她的两只手完全隐没在袖笼里。这两个奇怪的人漫步穿过陌生的街道向酒店走回去……这一刻标志着他们之间关系的一个突破，从友谊进入到一种情感的关系中。夏洛特淹没在上衣里的身影看起来既痛苦（他们的关系不会有结果），又温馨。[4]

从事喜剧生涯的莫瑞将幻灭和麻木的感觉，以及对这个明显很关心自己的年轻女子的好感表演得真实可信。但影片的结局却是现实而恰当的。他们没有足够多的共通之处去维持一种持久的关系。或许，没有多少人可以真正做到那样。然而，交流的需要，哪怕是转瞬即逝的，总是存在。这些新型的浪漫喜剧拒绝让神话变得永恒。

> 如果你遵守所有的规矩，你就会错失所有的乐趣。
>
> ——凯瑟琳·赫本

风俗喜剧片

在大萧条时代，在英国舞台上曾长期受人喜爱的风俗喜剧来到了百老汇。这一类型的名称起源于17世纪，它有双重含义。首先，风俗喜剧要向观众表明真正有教养、口才又好的人实际的言谈举止。其次，其行为常常令人震惊，明显有违礼节，因而十分滑稽。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在1939年拍摄的风俗喜剧片《费城故事》中，约翰·霍华德（左）是一个向上爬的人，而凯瑟琳·赫本和加利·格兰特的优雅可是真材实料。

在《费城故事》(1939)里，“令人震惊”（照今天的标准看，她很无辜）的是女主角（凯瑟琳·赫本饰，生于1907年），一个离了婚并与一个富有又正派、但却死气沉沉的第二任丈夫订了婚的女人，她仍然爱着自己的前夫（加利·格兰特饰，1904—1986），而他也赶来参加她即将举行的婚礼。风俗喜剧的一个普遍主题就是“阶级差别”。这个主题在《费城故事》中一目了然。女主角选择的丈夫是一个白手起家的人，他显然因为自己能与一个有家庭背景的人联姻而感到自豪。他相信自己的婚姻一定会给他的生意和政治生涯助一臂之力，可他却总是显得那么格格不入（而加里·格兰特的角色总是显得那么游刃有余）。他是一个自以为是的暴发户，所以不明白自己的那身崭新骑装一看就会让人知道他是个新手，而且骑马的时候也不舒服。当他与羞于在公开场合露面的准新娘在一起时，他不明白新闻报纸关注他们，刊登他们的照片有什么不好。因为努力想融入一个异己的世界，所以他显得拘谨、认真、不自在。最糟糕的是，他缺乏机智幽默，这是在这种类型的影片中一个致命的缺陷。妙趣横生的台词属于赫本和格兰特。尽管他们从头到尾都在拌嘴（在片中有名的开场戏里，她用膝盖压折了他那副昂贵的高尔夫球棒。作为回报，他冲她的鼻子就是一拳），互相说了许多诙谐风趣的话，可有了粗俗的准新郎作陪衬，他们明显的优雅必然会占上风。“得体大方的”人取得了胜利，机智幽默取得了胜利，阶级会说明一切，这就是风俗喜剧的主题。

诚如其17世纪的先驱一样，银幕上的风俗喜剧，特别是在女性观众中间，受到了巨大的欢迎。她们终于可以看到这样的故事：独立的女主角在与男性冲突时，会坚守自

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

已。至《费城故事》发行时，这一类型片已经确立下来。1934年，尼克和诺拉·查尔斯（威廉·鲍威尔和玛娜·洛伊饰）共同破获了一起神秘的凶杀案，其中没有紧张和恐怖的情节，但在侦探丈夫及其独立的妻子之间充满了活泼干脆的对话。一点不错，是她破的案。在这部影片及同类型的所有其他影片中，观众还可以得到额外的享受，因为他们可以看到片中的人物会置身于各种豪华场所，它们代表着建筑和室内装饰领域里的新潮流。女主角穿的都是当时最"时髦"的服装，全国各地的商店随后马上就会出现仿制款式。

在乔治·库克的《金屋藏娇》（1949）中，赫本扮演一名辩护律师，而她的丈夫（斯宾塞·屈塞饰）起诉的是她的委托人，一个受尽虐待而杀死丈夫的妻子。这对夫妇俩没法把家里家外的事分开，他们唇枪舌剑，妙语如珠，婚姻几近崩溃的边缘。按照风俗喜剧类型的传统，他们真正的爱情最终无疑会浮出水面。可是，这样的表白要等到赫本和编剧（露丝·戈登和加森·卡尼这一对夫妻搭档）对性别歧视发表一大通看法之后，才会到来。

在列奥·麦凯里执导的《春闺风月》（1937）中，女主角（艾琳·邓恩饰）和她的丈夫（厉害的加利·格兰特）因为彼此怀疑对方不忠而正要分手。"监护权"诉讼涉及的是他们的小狗。当妻子准备搬到下一任丈夫那儿的时候，我们观众都知道他对她是多么不合适：就像《费城故事》中的暴发户乔治一样蹩脚。在最终的离婚判决之前的几分钟，邓恩和格兰特之间又擦出了爱的火花，他们的婚姻得救了。格兰特非常迷人，可以对任何情况应付自如，无人堪与之匹敌。在《女友礼拜五》（霍华德·霍克斯，1940）中，鲁斯琳娜·罗素扮演的希尔蒂怎么会愿意选择跟别人过一种寂寞的生活而离开激动人心的报业和喜欢同她斗嘴的对手（格兰特饰）呢？观众知道她们最终的选择会是什么，不管她们曾面临过多少次同样的困境——夹在迷人但往往不负责任的男主人公与老实巴交但枯燥乏味的丈夫之间，她们会继续倾心于虽然不太安全但远更幽默诙谐的男主人公。

歌舞喜剧片：与弗雷德、琴吉和吉恩一起载歌载舞

歌舞片与浪漫喜剧的故事常常很相似。除了在一起唱歌跳舞之外，歌舞片中的男女主人公在最终的拥抱之前，会一直被拆开。这种模式对于弗雷德·阿斯泰尔和琴吉·罗杰斯而言尤为如此。尽管他们在每部片子中的名字各不相同，但他们所扮演的角色在本质上总是一样的。同样，歌舞喜剧片的服装和置景豪华讲究。弗雷德的扮相完美无瑕，头戴大礼帽，身穿燕尾服；琴吉穿着镶有小光片和羽毛的绸缎服装。他们会在楼梯、桌子上面上下飞舞，他们甚至还会奇迹般地收拾得一无杂物的舞池里跳上一套极为复杂的舞蹈（尽管剧本上可能只是说他们刚刚见面，显然还来不及彩排）。不管有什么样的小误会把他们拆散，一当乐队奏起音乐时，情节就会停下来，他们开始跳起踢

我只是将双脚倒起来在空中走路。
——弗雷德·阿斯泰尔

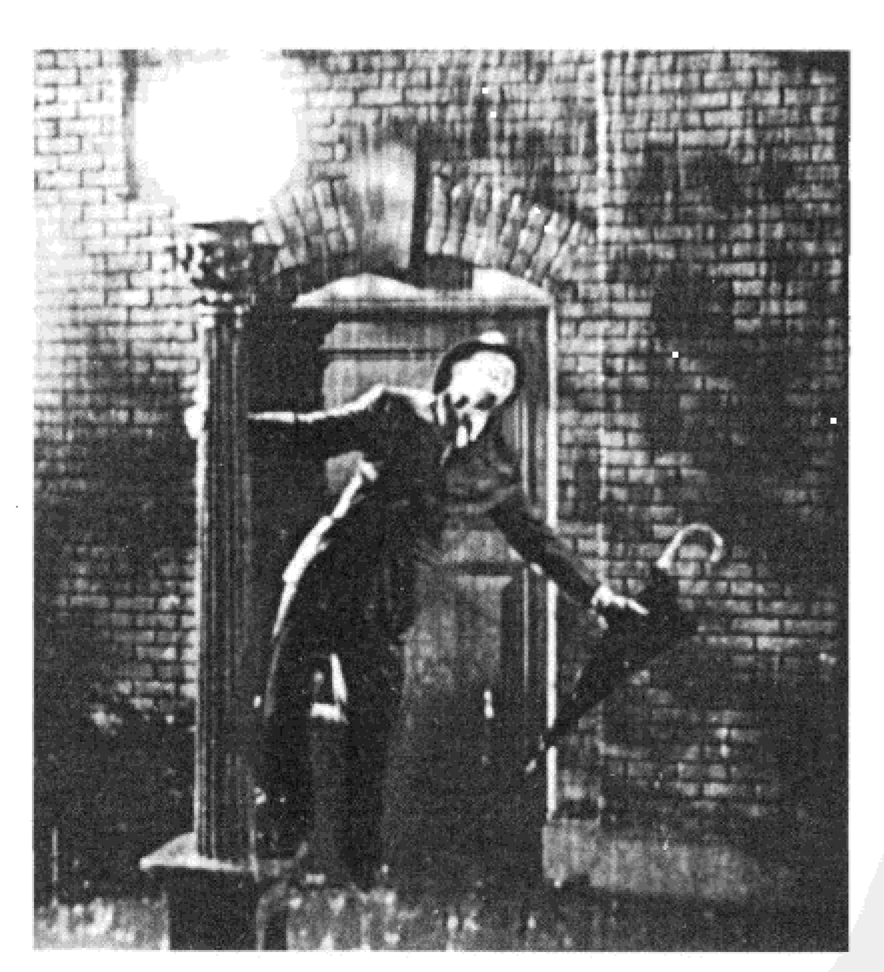
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

踏舞、华尔兹、旋转，并引入新的节奏。

随时随地跳舞是歌舞片的一个惯例，就像歌曲未必只是夜总会里的表演，而可以在任何地方演唱一样：在轮船的甲板上，或在一个洒满月光的花园里。任何时候，当爱人想要用音乐求爱时，他（常常是他）就可以用歌声来抒发感情。而对其倾听者的唯一要求是，她要看起来很开心，有时还要在叠句中加入歌唱。一支观众看不到的管弦乐队会作伴奏，使他们走到一起的歌唱和舞蹈预示着快乐光明的未来。长期以来，歌剧都有唱白及管弦乐队的伴奏，但歌舞喜剧里则有更多的对白和歌曲，公众可以购买唱片，他们虽然未受过声乐训练，但也可以学唱这些歌曲。

20 世纪 30 年代，好莱坞歌舞片的主要舞蹈编导是巴斯比·伯克利，他为漂亮女演员设计的是不可能在舞台上表演的造型。观众一直喜欢看同步舞蹈，比如无线电城音乐厅大腿舞、《大河舞》中的爱尔兰踢踏舞，或是《平步青云》最后一幕中，头戴大礼帽的全体舞蹈演员的演出。银幕歌舞片的效果非百老汇可以企及。伯克利能为其舞蹈演员设计出复杂的造型，如果要把他们旋动出的千变万化的图案俯拍下来，我们就可以看到他们明暗错落地分布在同一个平面上。

歌舞片的制作人明显会忽视现实。他们也常常会忽视儿童和少数群体。诚然，童星秀兰·邓波儿确实会载歌载舞，有时甚至还会与非洲裔美国舞蹈家比尔·罗宾逊一起在楼梯上跳踢踏舞。诚然，莲娜·霍恩可以在一部由其担纲主演一位迷人女子的片中演唱她的代表作《暴风雨》。为了能与一直钟爱的男人厮守，她放弃了自己的事业，与他过着默默无闻的生活。诚然，生于巴西的卡门·米兰达也成了明星，但她的银幕形象总是定型的：火辣辣容易激动的拉丁美洲女人，有一张活泼的面孔，语速很快，富于刺激，穿着裸露腹部的紧身衣，滑稽的头巾帽里面装满了人造水果。



吉恩·凯利在《雨中曲》(1952)中。这部被视作是史上最伟大的歌舞片不仅有快活的歌舞，而且还有可信的情节。

《雨中曲》(1952)由斯坦利·多恩和吉恩·凯利共同执导，这部片子被普遍认为是好莱坞历史上最伟大的歌舞片。与以往的歌舞片不同，这部影片的情节真实可信。它没有表现男女主人公之间经常开玩笑，而是讲述了电影在首次获得声音之后的实际状况。吉恩·凯利同样在这部片子中扮演主角。他会在任何东西的上面——包括在浸漫雨水的街上——快乐地纵情欢舞。《雨中曲》的情节包含灰姑娘故事的元素，不仅离奇动人，而且滑稽可笑。女主人公是一位有才华的年轻歌手（黛比·雷诺兹饰），她的声音是按照一个无声电

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

影明星的口形配上去的，嗓音又高又尖，非常不适合声音这个新媒介。此外，直到其中的骗局被拆穿之前，她无足轻重，而且报酬很低。在那首著名的同名歌曲中，凯利手拿雨伞，一边在满是雨水的街道上戏水跳舞，一边唱着爱情带来的幸福。这个场面可以从影片的情节中完全独立出来，观众可以开心地把它看做是对纯粹喜悦的表达。《雨中曲》表明，它可以为大众提供令人愉快的逃避现实的娱乐，而又不用牺牲情节和人物刻画的完整统一。

人们很难想象在一部当代歌舞片中，有人会站在洒满月光的阳台上，伴着观众看不到的管弦乐队的伴奏，向自己的爱人用歌声倾诉衷肠，随后他会表演一段优美的即兴舞蹈。观众会感到这很好笑。在像《舞出爱火花》和《浑身是劲》这样的歌舞片里，舞蹈仍是重要的组成部分。在前一部片子中，一个羞涩的女孩儿和她的伙伴经过刻苦排练，终于赢得了她们梦寐以求的大奖，而其中的刻苦场面从来不会在早期的歌舞片中有所表现。在后一部片子中，一个十分虔诚的父亲企图阻止其女儿追求他视为邪恶的东西。人际关系的复杂得到了多种方式的探索，可在数年之前，这些方式似乎还无足轻重。与此同时，自发歌唱的快乐也被一种也许不重要的心理现实主义所取代。阿斯泰尔－罗杰斯的电影现在仍会反复在有线电视上播放，这表明今天的观众不会在乎只是为表演精彩舞蹈而提供借口的离奇情节。

西部片

没有任何一种电影类型会像表现善恶的西部片一样与好莱坞的关系更紧密。在一部又一部的影片中，坏人威胁着小镇上守本分的居民，小镇的布景好像是同一家制片厂的外景地，其中配有马匹、公共马车、监狱、杂货店、酒吧，以及一条烟尘弥漫的大街，这是很多枪战戏的场面。牛仔、治安官、不法之徒、执法官的表演会让忠实的影迷感到开心。其中的一些人是我们可以认出的历史人物，比如，怀特·厄普、多克·哈利代、杰西和弗兰克·詹姆斯，以及比利小子；另一些人纯属虚构。所有人都变成了美国道德神话的一部分，所有的孩子们会继续玩扮演其中角色的游戏，而游客们也会不断到鬼城参观。在这里，西部片的基本场面在真实的环境中得以再现。

小声说，慢慢说，
话不要说太多。
——约翰·韦恩

1939年，当美国人激烈地争议在多大程度上参与已在欧洲打响的战争时，詹姆斯·史都华在《德斯屈重现江湖》里扮演了一个新上任的治安官。值得注意的是，他从不带枪。一帮坏人把遵纪守法的农民赶离他们的土地，然后他们就会在当地酒吧里酗酒赌博，他们到这里主要是为了观看嗓音嘶哑、衣不蔽体的弗兰奇（玛琳·黛德丽饰）的表演，她会演唱现在已经非常有名的《看看后台的小伙子在干什么》。当德斯屈到任后，他不扎枪带的做法引来了歹徒们刺耳的嘲笑。可弗兰奇却迷上了温文尔雅的德斯屈。

另外两个重要人物——西部片中不可或缺的人物——就是好女孩和治安官副手。好女孩是一名教师，她最终会赢得德斯屈的爱情。德斯屈的副手是一个讨人喜欢的酒鬼，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

他的放浪不拘很快就赢得了观众的心。德斯屈一直在设法维持治安，控制自己的情绪，直到副手被杀，死在他的怀中。这一刻，德斯屈站了起来，他扎上枪带，开始为副手的死报仇，铲除小镇上的罪恶。在经典西部片收尾戏的枪战中，弗兰奇故意挺身掩护德斯屈而献出了自己的生命。像以往一样，不道德的人物不能赢得英雄的爱情。

治安恢复之后，农民可以安全地重返家园，德斯屈也可以迎娶文雅的女友。他认识到，从长远来看，和平主义态度在面临强大敌人时是无效的。学习当代史的学生会看到这部电影的发行时间和德斯屈这种认识之间可能存在某种联系。

在弗雷德·齐纳曼的《正午》(1952)中，威尔·凯恩（贾利·古柏饰）正要从治安官的任上退休，接替他的人将在第二天到任。凯恩打算离开小镇，与他的新娘（格丽斯·凯利饰）开一家小店。她信仰贵格会教义，反对使用枪支。然而，在凯恩最后一天任期内，一伙危险的强盗正卷土重来，他们发誓要向抓他们入狱的凯恩报仇。凯恩必须决定是留下来保卫自己和遵纪守法的小镇居民，还是陪自己的妻子远离暴力，去过平静的生活。

在时钟接近正午的时刻，有一列火车抵达小镇，凯恩试图从小镇居民那里获得帮助。可没有人愿意战斗。信仰和平主义的妻子恳求他远走他乡，还给他下了最后一道通牒说他要是不走，他们短暂的婚姻就会结束。可是，凯恩的正直及其对小镇的忠诚使他拒绝了她的通牒，他还试图组织一个武装队，可最终却只剩下他孤零零一人，他必须决定在情势极为不利的情况下继续战斗还是逃之夭夭，他知道没有人会因此而谴责他。在西部片中，《正午》对道德困境的现实主义刻画使它在西部片中脱颖而出。在模式化的电影中，主人公的超级枪法从来都不需怀疑，不管威胁他的坏蛋有多少人。

在高潮的枪战戏中，信奉贵格会教义的妻子拾起一把枪，杀死了试图想伏击他的人，凯恩这样才成功地把歹徒赶出小镇。这部片子没有说以毒攻毒，或者和平主义不是一个有效的立场。相反，它用最出色的讲述神话的方式说：需要英雄的时候，英雄就会出现，因为总要有个人出现。中午11点，凯恩的妻子意识到要不惜任何代价维护正义，这是每个人的义务。

夫妇俩离开了，他们几乎没有回过头来望一眼小镇。在非常有名的收尾戏中，在小镇人突然出现，向他表示祝贺时，凯恩愤然摘下徽章，把它碾进尘土里。《正午》创作于1952年，当时正值美国在战后开始打击那些被指控的颠覆分子的人。导演卡尔·福曼就被列在了黑名单上（关于国会委员会在调查艺术家政治背景后炮制出的这张名单，参见第三章）。就像他看不起携带枪械的歹徒一样，他也看不起小镇上的人。

《正午》中治安官的幻想破灭了，它在结束时表达了对守法良民的怀疑。威尔·凯恩遵纪守法，而且险些丢掉自己的性命。1969年的一部流行西部片吹嘘说自己有两个截然不同的英雄典型。事实上，他们是一对迷人的银行抢劫犯(保罗·纽曼和罗伯特·雷德福)。他们的绰号就是影片本身的名字：《神枪手与智多星》。在乔治·罗伊·希尔执导的独特的西部片中，总会有连续作案的流氓主角，他们也总能设法逃脱追捕，赢得

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

观众的同情。相对于无聊的追捕者来说，人们很容易跟这一对长相英俊、谈吐机智的酒神盗贼产生共鸣。只是在影片的最后，当他们被追赶到一个很高的悬崖边上时，他们的好运才走到头。神枪手（纽曼饰）劝他的伙伴智多星（雷德福饰）纵身跳进下面的河水中，可这时才知道他还不会游泳。这部片子的结尾是他们二人在半空中的一个定格，这样的结尾可以让观众为他们想象一个奇迹般的——尽管是不大可能的——结局。

后来的西部片英雄往往不如早期英雄英勇。就连约翰·韦恩——在许多西部片中曾经扮演过不可征服的神枪手——在其最后的影片《狂人考伯恩》(1975)和《神枪手》(1975)中，也表现得弱不禁风，这表明了他越来越糟糕的健康状况，并且，他带着的那股脆弱使人难以想象他曾是一个除暴安良的无敌手。《正午》的伟大神话已经一去不复返。《神枪手》似乎是为新一代观众制作的影片。与道德困境相比，他们对于枪战和血腥更感兴趣。在为该片做广告宣传时，叙事者向人们许诺，它隶属于"美国暴力的伟大传统"。

古老的西部虽然一直是晚近影片的背景，但是，这些影片背后的态度却与从前迥然不同。一部重要的现代西部片是凯文·科斯特纳在1990年拍摄的《与狼共舞》。该片重新审视了印第安人的历史，对他们的处理也更富同情，而从前的土著人被模式化地表现为白人定居者的威胁，白人会在观众的喝彩声中把他们一个个斩尽杀绝。《与狼共舞》将印第安人视为受压迫的受害者。显然，这部影片属于严肃电影的传统。在这种传统中，电影不仅仅意味着大众娱乐。它同样还是一部在后来的语境中对一种电影类型加以修正的典范之作。

生活片段影片

如果说怪物/灾难影片表现的是城市街道上到处都是恐惧的企图逃离灾难的居民，那么生活片段影片则反其道而行之。它们既不是情节剧，也不是史诗片。其人物既不是政治斗争也不是社会行动的象征。它们是小成本制作影片，其中的人物不多，多反映家庭日常生活。

台湾影片《一一》（杨德昌，2000）就是一例：一个年迈的女人患了中风，亲戚很焦急，她可能永远也不会从昏迷中醒来，他们必须面对这一点；一个婚礼因为一位不速之客的到场而中断；从前恋人的出现让一个已婚男人想知道他的生命是否建立在错误的选择上；一个重要的商业决策必须得做；一个少女失去了她最好的朋友，因为她们都喜欢同一个男孩；一个小孩观察他的家人，用摄影机拍摄他们背后的样子，那是他们自己不能看到的样子。

《一一》提出的深刻问题是人的选择以及二次选择的可能性。其内省式的心境与透过窗中的映像对人物进行观察的摄影遥相呼应。

——斯蒂芬·霍尔登

一个习惯了冒险经历刺激的观众对这部展现生活细节的影片，也许会感到不耐烦。其人物可能生活在台北，不过，他们也可能来自任何地方。生活片断影片的特征是，影片表现出来的东西和没有表现出来的东西一样多。没有人会决斗，或想卧轨自杀。没

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

有人想在医生的帮助下进行安乐死，或是意外怀孕。这些人相遇、旅行、参加庆祝活动、沉思自己的生命。

在美国影片《诚信无价》（肯尼斯·罗纳根，2000）中，生活琐事也是以低调来表现的。年轻的职业母亲有一份工作、一个儿子和一个男友。因为靠薪水过日子和照管孩子，她会遇到各种问题。兄弟的到来打破了她的生活日程，她也不再能坚持正确地理财、带孩子。兄弟带外甥上街坊上的酒吧之后，观众等着他们会大干一场。可没有。孩子喜欢可以在一群吵闹混乱的人中间玩落袋球，而妈妈从来不会让他体验这种乐趣。这个年轻的女人透过她酒神兄弟的眼睛观察着自己的生活，她对是否还要嫁给自己一板一眼的男友作出了决定。在影片的结尾，她变得更加明智，但是，她的生活很可能还会像以前那样过下去。生活片断影片的编剧和导演都相信，真正的戏剧是我们大部分人一天天过的、在本质上没有任何波澜的生活。这种电影可以让观众认识到他们并不孤独。

社会现实主义影片

从最初，有些导演就认识到了电影作为社会批评的媒介可以发挥的力量。人类的问题是不是由各种制度和经济政策导致的？一部社会批评——与个人批评相对——作品应该对这个问题表达自己的看法。它不必非得持“左”倾或“右”倾的政治立场。最重要的是，它应该揭露现存的不公正，并谴责引发这种不公正的根源，不管那是因为人们错误地相信了不公正的制度，还是不公正的法律。

我们已经指出，《一个国家的诞生》和《战舰波将金号》是为左右公众的观点而对历史的篡改。另外一部无声片《麦场风云》表现的是股票市场，还有人类贪婪的悲剧。像大多数早期影片一样，它夸大了事实。贫富之间的差距不容忽视。在一场戏中，刚刚成为百万富翁的人们共同举杯庆贺；然后画面很快切换到一群买不起面包的悲惨的人们。

在经济大萧条时期，除了逃避现实的歌舞片和浪漫喜剧片之外，还有一些由严肃导演拍摄的影片，其目的旨在面对社会问题并改进前辈的技巧。弗兰克·卡普拉（1897—1991）的影片表现的是偏执顽固、政治腐败、对工人权利的滥用，其中还有言谈平实的迷人主人公。卡普拉本人是一个移民，一个水果采收工的儿子，因此对贫困有第一手认识，但他同样对美国这块充满机遇的土地怀有深深的敬意。他赋予其影片的淡淡的乐观主义使他在票房上能够创造奇迹，尽管有人批评他提供的轻而易举的解决方案永远不会在实际生活中奏效。我们早前讨论过卡普拉的影片《一夜风流》，这部影片暗示了社会电影的到来。富有的女继承人了解到了一个奋斗中的雇员的艰辛，可她富有的父亲喜欢的却是年轻人的勤奋，认定他才适合自己早已被惯坏了的女儿。这里可没有社会现实主义！

卡普拉最受欢迎的影片是《风云人物》（1947），绝望的面临破产的主人公在最后一刻因为小镇居民的捐助而得救了。他们对他充满感激，因为他的银行早前没有没收他

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

们的住房。在 1936 年的影片《迪兹先生进城》中，贾利·古柏（理想的卡普拉式的务实主人公）继承了一笔价值达 2000 万美元的遗产，他想把这笔钱分给穷人，可他必须为此打官司证明自己不是一个疯子。正义再一次获胜，大萧条对于少数几个幸运者而言，已经成为过去。在 1939 年的影片《史密斯先生赴华盛顿》中，詹姆斯·史都华——另一个铁杆卡普拉——扮演主人公。他是一名新当选的充满理想主义色彩的参议员，不知道政治机器之所以为他提供赞助，就是因为选民喜欢他那一脸孩子气的长相。他渐渐地了解到他的赞助人都冷酷无情，他们会不择手段地操纵他，所以他做了一次冗长的马拉松演讲以阻挠他本该支持的议案获得通过。卡普拉在这部影片中安排了一个现在来看仍是意料之中的圆满结局：天真得可爱的主人公领导的正义力量终于（抑或暂时地？）取得了胜利。

同样也是移民后代的约翰·福特（1895—1973）是另一位在成长中了解到生活中的穷困者的导演。他对牛仔——美国坚定的个人主义象征——尤为喜爱；当福特（早在 1917 年）成为一名电影导演之后，他喜欢表现在面对有权势的富人蚕食时穷人为了保持自己的正直而进行抗争的剧本。《愤怒的葡萄》改编自约翰·斯坦贝克的小说，其核心人物是贫困的裘德一家。在银行取消其抵押品赎回权之后，他们被迫离开农场。不能维持生计的土地变成了沙碗的一部分。唯一的机会似乎就是去加利福尼亚。他们听说，那里特别需要水果采收工。

时间是唯一没有野心的批评家。
——约翰·斯坦贝克

裘德妈妈从容笃定。她的儿子汤姆则是一个急躁的反抗者。在他们设法开着摇摇欲坠的老破车到达加利福尼亚之后，才知道那儿的情况已经变了；更准确地说，供需规则正在充分发挥它的作用。到来的准农工是如此之多，因此果园出的工钱大幅降低。汤姆·裘德明白为追求正义的斗争必须超越自己的家庭及个人的自我利益。他要将毕生都献给拯救全人类的事业。

普雷斯顿·斯特奇斯在《苏利文的旅行》（1941）中对大萧条期间穷人的痛苦采用了完全不同的表现方式。斯特奇斯原先是一个创作轻松机智的浪漫喜剧片的编剧兼导演。现在，他似乎想质疑使其成名的这套陈腐模式。他的下一部影片表现的就是一个编剧兼导演，他决定放弃创作喜剧，以解决穷人和无家可归者的问题。他把自己乔装成一个流浪汉，与桥底下的棚户居民一起生活。当他意外发现自己成为不平等的真正受害者时，感到骇然不已。他因为莫须有的罪名锒铛入狱，被判与其他的囚犯拴在一起服苦役。这次经历使他变得清醒，但他对现实的质疑却导致了一个出人意料的结局。斯特奇斯的电影没有卡普拉和福特电影中的理想主义结局，相反，主人公意识到，与其说人们需要他提醒他们记住自己是个穷人，不如说他们更需要他发挥自己的喜剧天赋。他不会有 2000 万美元给穷人派发，他能够给他们提供的只是他所拥有的巨大财富：幽默。

当代编剧兼导演斯派克·李沿袭了像福特这样的导演所遵循的传统：把电影当做是质疑实际社会问题的媒介。很早的时候，李就选择了他的政治立场，拒绝去有许多富有的白人学生就读的私人学校，而是在美国黑人学校接受了教育，直到他选择电影职业。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

于是，他上了纽约大学。

在李的第一批作业中，有一份作业是拍一部短片。他的片子极短——只有10分钟——但其主题却触目惊心。李嘲笑并用白人原型取代了在像《一个国家的诞生》这样的电影中所刻画的美国黑人原型。（最近，对一部知名作品的类似颠覆发生在小说界：对《飘》的“最新”翻版，黑奴视点的《风已消逝》①）。这份大不敬的学校习作虽然受到批评，可他却挺了过来，他一直希望能够通过粉碎为人们所珍视的观念而给人们带来震动。在李的职业生涯中，他一直关注社会问题，其表现的主题有以肤色为基础的种族主义（《循规蹈矩》，1989）；人种间的恋情（《丛林热》，1991）；似乎不可改变的美国黑人的贫困问题（《幽冥时代》，1995）；偏执的白人警察（许多作品）以及传记《马尔科姆·X》（1992），许多批评家都认为它是李迄今最好的作品。

银幕内外，李从来不怕表达自己的立场。在拍摄《马尔科姆·X》时，他同制片厂斗争，反对让一个白人导演拍摄一部有关该主人公的影片。在他被授权执导该片后，李从来没有让不充足的预算束缚住自己。相反，他得到了许多私人资金的帮助。

在《循规蹈矩》一片中，李因为对一个不寻常的电影惯例——歌队——的使用而得到批评界的好评。歌队在这儿是一群男人，他们坐在房前的台阶上议论街坊邻里间发生的事。李一直都是一位有争议的导演，他的影片继续激发着下述讨论：他是在夸大其词，还是确实表现了一个需要表现的主题？观众是否会模仿银幕上的暴力？他本人是否在利用破坏性原型？要是李有一天真的会拍一部完全没有其特色的片子——比如，某种不用动脑子的娱乐片——观众会感到极为吃惊，以至会相信他又一次地做了他可以做得最好的事：社会批判。

纪录片和纪录剧情片

非虚构的“纪实”影片，又称纪录片，常常因其努力呈现一个重要问题的真相或因其努力地呈现一小部分人的真相而受到人们的尊重。然而，极少有纪录片会拥有大批观众，因为与讲述一个离奇或诙谐故事的电影类型相比，这一类型听起来让人感到枯燥乏味。

最不让人感到乏味的导演之一是弗雷德里克·怀斯曼，他长于以一种极为独特的方式表现各种为人熟悉的制度。多年来，他拍摄了很多名字暗示其内容的作品：《医院》、《社会福利》、《跑马场》、《商店》、《高中》、《肉类》。其最有名的作品《提提卡失序记事》表现的是一家精神病院的患者及监护的医护人员。尽管其素材完全基于事实，但他却在其中设法注入了一种自己特有的戏剧性张力。《高中》揭示了普普通通的一天里真实

① 作品《飘》的英文名字是 *Gone with the Wind*，字面意“随风而逝，”后者取名 *The Wind Done Gone*，两部作品的名字遥想呼应。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

发生的事：课钟、管制、制度规则的严格实施。“你的证件呢？”门卫向一个学生厉声问道。有人偷听到一个系主任告诉另一个学生：“我们力求使你成为一个可以服从命令的人。”

纪录剧情片（docudrama）是一种名副其实的纪录片和戏剧的折中，它试图通过满足观众的期待——叙事，而不是揭露——以使纪录片富于活力。如果可以表现一两个人的斗争，观众已经习惯了在看到大规模的社会冲突时，可以为主人公呐喊助威。有良知的导演（这帮人拒绝采用上文讲到的斯特奇斯的主人公所采取的解决办法——让人们开心）把自己规模不大的事业寄托在这样一种愿望上：以自己的方式讲述故事；如果用其他方式的话，那么在一个一心追求制作轰动大片的工业制度中，这个故事就会被漠视。

肯·洛奇就是这样一位导演。他在《折翼母亲》中讲述了一个女人的真实故事。在官方认定她不是一个称职的母亲后，她的孩子被带走。他们注意到她从未结过婚；她的每一个孩子都有不同的父亲；她有时会让孩子们独自在家，而自己却去泡酒吧；有一次，她还把他们丢弃在一间着火的公寓里。当她和一个要娶她的男人想争取重新获得监护权时，他们遇到的是一群充满敌意的官员，这些人声称自己的行为会给孩子带来最大的利益。洛奇不会给自己的电影硬加上一个圆满结局。司各特·劳森伯格在1995年3月31日的《旧金山检查报》上写道：“今天的编剧工厂可以把这部片子拿过来，把它大幅修改成一个干净利落的三幕戏，给它添上一个富有同情心的大团圆结局作为补偿。”然而，“纪录剧情片”中的“纪录”成分却不允许有这样的添加。因此，观众才有机会“遇到”某个他们不会以其他方式得以了解的人，并自行决定她的痛苦是否可以成为她想要回孩子的足够理由。在最好的情况下，纪录片与现实一样，它不会给出一个定论，并可以像现实一样地激动人心。

一部影片是一个已变成化石的思想喷泉。
——让·谷克多

虚构传记片

声称自己表现真实人物的电影并不一定总是贴近事实，而且，具有讽刺意味的是，歪曲事实的大部分电影都是有关名人的影片。虚构传记片似乎可以对自己的表现对象为所欲为，观众因此常常受到误导。使电影独具特色的品质是它可以把震撼的影像展现在银幕上的能力，但是，正是这种品质也使大多数传记片缺乏一个重要的元素。视觉影像可以最充分地表现动作。一定要表现人物正在做某种可以拍摄下来的事儿，而思想与动机却不能给拍下来。下面，我们将讨论几部有关政治和艺术领域里真实人物的传记片，他们的名字已经相当为人所熟悉，足可以激发起公众的兴趣。

全长纪录影片的表现对象包括林肯、甘地、阿拉伯的劳伦斯、理查德·尼克松、维多利亚女王、托马斯·杰弗逊、约翰·肯尼迪，更不用说肖邦、贝多芬、凡·高以及其他许多人。当人们看这些影片的时候，他们期望从中看到什么？他们是不是想带走有关这些名人的实际知识？抑或，他们是想看一部引人入胜的影片？电影制作人可不想讲一堂有关重要法规的历史课，因此，当他们拍一部——比方说，关于一个美国总统——

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的影片时，他们想要把他表现成一个英雄或一个情人；就尼克松而言，则是一次迷人的心理研究。林肯的小木屋是其神话的一部分，正如劈木头、瘦长的蓄着胡子的形象、悲哀的眼神，以及暗杀也是其神话的一部分。

外国传记片不敢奢望很多观众都会了解印度或中东冲突。抽象和微妙是很难用摄影机捕捉的。最好集中于摄影机可以出色表现的熟悉场面，尤其是其中有浪漫色彩以及好人 / 坏人之间冲突的场面。

观众很可能会记住在一部激动人心、表演出色的影片中所呈现的“事实”，就像过去的观众会记住莎士比亚在舞台上描绘的历史人物和事件一样。抑或，可以轻描淡写地处理一次全国紧急状态，把它简化为一场可以在任何地方都会发生的三角恋。

有时，批评家常常会指出传记片对于事实的忽略乃至歪曲，他们继之又可能会影响观众的看法。由爱德华·杰·爱泼斯坦撰写的《吉姆·加里森的再度登场》就是这样开始的，该文章涉及的是一份不足凭信的证明约翰·F. 肯尼迪总统的被杀乃是一桩阴谋的证词：

> 在好莱坞的虚构纪录片诞生之前的一个多世纪，卡尔·马克思指出，世界历史上所有重大事件和人物存在过两次：“第一次是悲剧，第二次是闹剧。”奥利弗·斯通的影片《JFK》(《刺杀肯尼迪》) 就是一例。[5]

在《JFK》中，证人承认有人对他施了催眠术和麻醉药物，别人以为他见证到的阴谋其实只是“地方检察官及其人马给他灌输的假想”。[6]

这个不足凭信的故事——中央情报局涉嫌掩盖刺杀奥利弗·斯通，是影片《JFK》的基本素材。凯文·考斯特纳在其中主演地方检察官吉姆·加里森。有人曾置疑该片的准确性，斯通对此的回答是：那些想要了解事实真相的人应该到图书馆做一些研究。他声称在 1962 年看完大卫·里恩的《阿拉伯的劳伦斯》之后，他就是这样做的：

> 看过这部电影之后，我想回过头去读一读《智慧七柱》，因为它激发出我的兴趣。我认为对于那些声称电影会给年轻人洗脑的人来说，这是唯一的答案。电影只是第一稿，它提出问题，并激发学生去了解更多。[7]

对于最终导致推翻了沙皇专制的俄国革命的那些事件，大部分影片的处理都过于简单。在表现沙皇女儿安娜斯塔西娅的动画“传记片”中，王室的所有灾难都是由那个名为拉斯普金的僧侣所导致的，他渴望控制皇室，因而使其走向灭顶之灾。不过，影片却将安娜斯塔西娅表现成一个新版灰姑娘。

1956 年的影片《真假公主》承诺它将会更加准确地再现安娜斯塔西娅的故事。然而，这部片子却无视政治历史。当时，各种敌对派别竞相取得苏联的领导权。《真假公主》将焦点放到了一个默默无闻的贫困年轻女人的神秘身世上，她可能是也可能不是公主。有传言讲，她在家里的其他人被叛军杀害时，得以逃过死劫。虽然实际的详情仍笼

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

罩在神秘中，但该片专心于表现这个年轻女人如何能让一个充满敌意的皇太后接受她。在那场著名的长达20分钟之久的“相认戏”中，准公主终于使皇太后回忆起自己童年时代的快乐时光，她给她讲述的那些事情一个骗子是绝不会知道的。不过，这个老妇人遇到了太多的冒牌公主，所以她拒绝让自己再次受骗。可慢慢地，她变得温和起来。在一个近特写镜头中，泪水扑簌簌地顺着她的脸颊流下来。她抱住年轻女人，然后对她小声说道：“求求你，如果你不是真公主，千万别告诉我。”这句台词也让观众潸然泪下，它一直是电影界最多愁善感的台词之一。然而，该片也应该像它据以改编的剧作一样，不应该假作一部传记，除非制片人事先一定知道那些会感动的观众在离开剧院的时候会对影片感到满意，即便他们不会从中了解到事实是什么。

以艺术家为题材的电影会遇到另外一个问题：如何把一幅画、一部小说，或是一部音乐作品的创作过程表现得能同它们的作者——那些生活在正常行为边缘的艺术家——叛逆的恶作剧一样有趣。过去的剧作家和导演所拍的一些（而非所有）表现视觉艺术家的传记电影事实上可以让观众对视觉艺术、艺术家的暴怒及其精神疾病留下了很多回忆。

因为有传记电影，所以米开朗基罗、凡·高和高更这些人才能为更为普遍的公众所了解。观众看到米开朗基罗挤在狭小的空间里，在西斯廷教堂的天顶上竭力创作。他们看到，而且也听到了他与其资助人教皇的争吵。他们看到凡·高和高更在他们合住的小屋子里激烈地争执。在创作伟大艺术品的同时，他们也在表演紧张的情节剧。尽管在最后几场戏里，对于最终促使凡·高自杀的疯狂表演有些过火，但是，该片的最后几个瞬间确实非常震撼人，摄影机慢慢顺着一堵墙移动着，上面挂着凡·高的许多伟大的作品。

1991年，法国导演莫里斯·皮亚拉让一个过去的流行歌星在《凡·高》中扮演主人公。按照一位批评家的看法，皮亚拉“既没有把他塑造成一个圣人，也没有把他塑造成一个幻想狂，而是把他当成了一个怀有隐秘痛苦的人，它不仅成为其创作的动力，而且也成为他绝望的源泉。”[8]《凡·高》受到评论家的普遍好评。对于这些人而言，永远看不到一部准确的传记可能也无所谓。

作曲家的传记片同样也存在不真实的问题。彼得·谢弗的剧本和电影《阿马德乌斯》（中译名为《莫扎特传》）表现的是莫扎特。他被刻画成一个痴痴傻笑、孩子气十足的人，喜欢讲下流笑话，行为粗野，不断调情。谢弗的剧本和电影都表现了这个完全是子虚乌有的传言，即莫扎特是被他的头号敌人安东尼奥·萨列里毒死的。萨列里（在当时）是一位非常有名的宫廷作曲家，他应该非常嫉妒莫扎特。根据剧本，萨列里出钱让莫扎特写一首安魂曲，旨在毒死莫扎特之后，把这部作品据为己有。可事实上，委托莫扎特创作安魂曲的是另外一个人。莫扎特的死因至今仍在调查研究中，他可能是在完成作品之前死于伤寒。相比于试图窃取别人作品，或是把他毒死这样的事情，萨列里与莫扎特在现实生活中的关系也许没那么富有戏剧性。该片表现了燃烧着萨列里的对于对手的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

仇恨。可在历史上，他却是一名受人敬仰的音乐家，也愿意给这个年轻人提供帮助。

我没有说我们所有的人都要行为不端，可我们看起来应该能够如此。
——奥森·威尔斯

贝多芬的“故事”是在《痴情恨》中讲述的，该片集中表现了贝多芬对一个女人的毕生爱恋，他只是顺便轻而易举地创作出许多伟大的交响曲。肖邦的传记影片《一曲难忘》集中表现了他与我们在第三章中讨论过的小说家乔治·桑之间狂风暴雨似的爱情，它给人的印象是，他的重要作品就是“那首”《波洛奈兹舞曲》。可实际上，这首在影片中反复弹奏的舞曲只是肖邦创作的诸多波兰舞曲之一。不过，该片倒确实使肖邦的名字一时间变得家喻户晓；而且，根据“那首”波洛奈兹舞曲填词的歌曲《直到时间尽头》还荣登流行歌曲排行榜榜首。

松散的改编

然而，根据一部流行文学作品改编的电影并无义务对原作亦步亦趋，尽管有时人们会争论把一部作品转换成一种不同的媒介这种做法是否明智。早时，好莱坞会抢购重要作家的作品，并保证他们从中赚到的钱比仅只刊行作品会更多。欧内斯特·海明威（第四章）亲眼看到了自己的多部杰作的改编，而改编后的影片与原作鲜有或根本没有任何关系。

伟大的短篇小说《杀手》被一些文学评论家誉为该体裁的一个近乎完美的范例，它变成了1946年的一部长达两小时的平淡无奇的黑帮片。故事讲的是两个典型的职业杀手突然现身美国中部一个冷清的远离真正罪恶的小镇上。他们的任务是要杀死一个拳击手，因为他在一场锦标赛中没有故意输掉比赛。海明威了解，对于大多数普通人而言，直面真正的罪恶是不可想象的。尼克·亚当斯，这位正在走向成年的主人公从来没有过经历过这种事。在他真正面对罪恶时，他所能说的一切就是，“太可怕了。”对此，尼克打工的那家小饭馆里年纪稍长且更为明智的老板用海明威特有的简洁方式答道：“嘿，你最好还是别去想它了。”海明威从未告诉我们拳击手最后是否被杀。这无关紧要。要紧的是我们大多数人对于世界中的罪恶都无能为力。诚然，“别去想它了”是否是最好的办法还有待讨论；但倘若伟大的文学作品不能使我们提出问题，那么它只能一事无成。

在电影中，尼克·亚当斯变成了一个小角色。影片突出表现了职业拳击手及其令人难忘的二头肌，这足以使伯特·兰卡斯特成为一个明星。在故事中，拳击手从未出现。它所要讲述的就是成长对于一个年轻人而言，意味着什么。

即使是在努力忠实于原作时，好莱坞也常常会硬加上一个完全与作者的明显意图相违背的结局。在托马斯·哈代的小说《德伯家的苔丝》中，女主人公杀死了引诱并抛弃她的男人，因而被残忍地处以绞刑，这个结局与作者通常的悲观主义态度相吻合。而电影制作者们相信大众需要一个更圆满的结局，便窜改了其中的情节，好让她可以获救。哈代对好莱坞的所作所为虽感到不快，但他只能悲叹：“我已经老了，没法对付这种事儿了。”

更多资料请关注我的网易博客http：//ntccy2009.blog.163.com/

在《超级大玩家》中，一位不满的编剧以匿名信的方式悄悄逼近一个不负责任的制片人，罗伯特·阿特曼通过这则故事讽刺了好莱坞的风云人物。最后，在意外杀错人之后，制片人狡诈地迎娶了编剧的寡妇从而提高了自己在制片公司的地位。

《特洛伊》大体取材于荷马的《伊利昂纪》，由布拉德·皮特担纲扮演阿客琉斯，这部影片虽然因其写实主义的战争场面而受到称赞，但它在情节、主题以及重要细节上的重大改动似乎已经超越了艺术的许可。阿伽门农被描写成一个渴望权力的骗子，把诱拐海伦当做战争的托辞。在该片中，他还在战争结束前被杀，因而使得他无法返乡面对妻子及其情人的复仇，可这一结局可谓众所周知，不论是对于学神话的学生，还是对于许许多多熟悉戏剧史上的里程碑——埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒亚》的人而言。

批评家爱德华·罗特斯泰因对导演沃尔夫冈·彼得森所说的“长矛和凉鞋的史诗”所作的点评是，其主题是强加上去的；对于公众越来越不满的伊拉克战争，该片过于鲜明地表达自己的认同：

> 一个潜伏着的反战信息伴着导演递来的眼色自始至终地在各处窥视。“如果我们现在撤离”，明智的将军内斯特在片中开战几天后说道，“我们将丧失所有的信誉”。这可不完全是荷马的想法。[9]

20世纪两部最优秀的美国影片

在20世纪将近结束时，总是有颁奖意识的好莱坞热心于列出一份过去100年中最佳影片名单。这几乎不可能。想一想，任何人都不可能看过所有的候选作品，而且，对于谁开列的名单最有效，人们几乎也不会达成共识。可不管怎样讲，数百名所谓的作家，包括美国总统在内，都受邀投票。令人吃惊的是，几乎在所有人的名单中，有两部影片——一部制作于1941年，另一部制作于1942年——不是位列榜首，就是名列前茅。

《公民凯恩》

这是一部成本相对较低的影片，该片委托给了一位令人惊异的年仅26岁的导演奥森·威尔斯(1915—1985)。此前的几年，威尔斯改编过曾在全美引起恐慌的广播剧《世界大战》。在这场骚动以及威尔斯随后而来的恶名过后，好莱坞对他开始听之任之，但只拨给他中等规模的预算。其结果就是影片《公民凯恩》的诞生，它远没有在票房上引起轰动。对于当时很多观众来说，其技巧非常陌生，可是，它作为银幕艺术的声望每隔十年就会稳步上升。现在，它已经堂堂正正地荣登百部影片排行榜首。像其他许多艺术家一样，威尔斯在去世的时候还没有完全意识到自己取得了多么大的成就。在他有生之年，人们钦佩他有勇气按照自己的品位做事。不过，他也会让人感到害怕，因为一

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



《公民凯恩》(1941)揭示了美国梦的空虚，以及一个人（奥森·威尔斯饰）的悲剧，他是如此渴望金钱和权力，以至于他从来没有真正地活过。

个制片厂想要赔钱的话，他们就可以去找威尔斯拍片。

如果一部影片被称赞为“最优秀”的影片，它便要挑战竞逐该称号的其他作品。为什么是《公民凯恩》？或者，为什么不是其他任何一部经久不衰值得被称作“经典”的影片？答案可能在于其主题，它对于价值以及金钱是否能买来幸福所作的探索。可是话说回来，其他故事也曾表现过该主题。我们去看电影不是为了要获得关于幸福、骄傲以及是否要为犯罪“付出代价”等问题的自明真理。

威尔斯的同名主人公白手起家的故事是美国梦的体现，他是一个野心勃勃精力充沛的人，赚得万贯家财，左右公众舆论，收藏大量珍品，死亡，美满的人生？凯恩极负盛名，因此，报社记者都想破解他神秘的临终遗言：玫瑰花蕾。

该片因此想要弄清楚这个谜团。正像所有伟大戏剧一样，知道一个谜团的谜底并不能解释我们为什么会反复看一部片子，并把它称做一部“经典”。其中的部分原因在于它所使用的对于当时而言极为新颖的技巧。这部影片是从几个视点来讲述的。一个视点是客观的事实性开场白：查尔斯·福斯特·凯恩，一个吸引公众兴趣长达数十年之久的人在他的传奇豪宅“仙那度”里死了。在对其一生的回顾中，我们知道该片想要解开凯恩遗言的含义。威尔斯了解摄影机不能表现一个人的内心，而且，观众对于隐蔽的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

东西也只能暂作猜测，于是，他让调查的记者成为中心人物。摄影机变成了他（我们）的眼睛。

记者采访了每个了解凯恩的人，他们提供了不同来源的证词。在公共图书馆昏暗的地下室里，他研究旧报纸，希望重新勾勒出凯恩生活中的每件小事。显然，凯恩曾是一个无忧无虑的孩子，他继承了一大笔财产，而且注定会远走他乡积聚财富。

调查集中在有助于揭示谜团的文献和见证人的陈述上。有个片段是一个从孩提时代就已经认识凯恩的人讲述的；另一个片断的视点来自凯恩在报业生意上的一个长期合伙人；还有一个来自凯恩最好的朋友，在凯恩干出了很多缺德的事儿后，他对凯恩不再抱幻想；最后一个视点来自一个女人，她先是凯恩的情妇，后成为其第二任太太。一些小事出现了不止一次，但它们在每个人的讲述中都有不同的表现。

在记者把这些碎片拼接起来的时候，我们跟着他看到了凯恩第一次投资办报、巨大的连锁报业的启动、越来越奢华的生活方式及其越来越严重的自大症：一个完全沉醉于自我的人，他拥有一切，但却从来都没有感到满足过。凯恩想当州长，继而或许想当总统，要是有足够的财富和权力，一个人就可以变得尊贵。不过，他的仕途却被一桩丑闻给断送了：他已经结了婚，却和一个年轻女人有染。随后，他抛掷万贯家财施加影响，试图让他的情妇成为大歌剧明星。最后，他和他的情妇退居一栋豪宅里，房子的周围到处都是凯恩买来的许多塑像和其他艺术品。女人开始感到无聊、玩拼图游戏、抱怨，最后抛弃了他。凯恩死了，真正孤独地死了。

其中的单场戏像它的新颖结构一样引人入胜。在一场戏中，凯恩第一次婚姻破裂是通过快速蒙太奇来暗示的。夫妇俩在餐桌吃早餐。开始，他们挨着坐，然后坐的距离越来越远，直到在银幕上持续好几秒钟的时间里，妻子坐在餐桌的另一头阅读他的对手发行的报纸。在另一场戏中，凯恩的第二任妻子，毫无歌唱才华的苏珊，在舞台上为凯恩的朋友及其雇员声嘶力竭地喊唱着咏叹调。她在平淡的乐段收束中没完没了地颤动不已，与此同时，摄影机慢慢从舞台开始上摇，经过升降背景幕的巨大滑车索具，最后在一处高于这次令人不寒而栗的亵渎演出有几百英尺的布景格架上停了下来。一个舞台工作人员饶有兴味地在一边观看，另一个人则用两个手指捏着鼻子，以示不屑。现在，电影学院都会把这场戏当做移动摄影的经典范例。

凯恩的朋友杰德是报纸的音乐评论。在听完这场音乐会后，他坐在打字机前，正在完成一篇尖刻的评论。他处在前景的位置上，凯恩在背景中从远处进来。他读完杰德的评论，虽然感到失望，但他还是坚持照原样发稿。多亏了威尔斯的摄影师格雷格·托兰的深焦摄影，我们才能够把这两个人都看得清清楚楚。

凯恩曾试图通过他的干预，让苏珊在事业上一举成名，可没能得逞。他不断购买更多的珍藏品，想把这所豪宅的许多巨大客厅填满，但是，许多都还在货运箱中没有拆封过。他一度对苏珊的那份激情消失了。他成了一个孤独而迷失的老人。当观众看到凯恩在白雪皑皑的科罗拉多中残存的童年时，他们最后终于明白了“玫瑰花蕾”的神秘。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

不过，记者永远也不会完全真实地了解这个人。《公民凯恩》捕捉到了人性中模糊的一面，它在好莱坞历史上提供了对权力的追求最为深刻的分析。人们普遍相信《公民凯恩》的蓝本是现实生活中的报纸发行商威廉·伦道夫·赫斯特，他以操纵新闻和炮制各种耸人听闻的事件而闻名，如果没有赫斯特，它们可能都不会引起人们的注意。赫斯特试图阻挠制片厂宣传和发行该片。据说，苏珊这一角色取材于赫斯特与电影明星玛莉安·戴维斯多年的暧昧关系。然而赫斯特在加州的豪宅圣西门尽管也像凯恩的仙那度一样，满藏财宝，但里面同样还有许多有趣的来访客人，他们受到了赫斯特的热情款待。不像苏珊，玛莉安·戴维斯一直到最后对赫斯特都忠贞不贰，她似乎也不需要用拼图游戏来打发时间。可是，相对于有机会创作一部晦暗复杂并持续让人着迷的影片而言，事实对威尔斯并不相干。

《卡萨布兰卡》

在20世纪30年代和40年代的好莱坞制片厂制度中，有许多靠长期合同拴住的大牌明星，因此片商不得不为其上镜演员委托创作量身定制的剧本。亨弗莱·鲍嘉在《马耳他之鹰》之后，就成了这样一个明星。人们觉得他长于扮演黑色电影的主人公：刚强不屈的硬汉子，有一颗敏感的心，以及一种神秘能力，让他可以闯过危险和个人悲剧。

《卡萨布兰卡》(1942)几乎是不由自主地成了一部不朽之作。每天，编剧都会重新修改剧本，然后把改过的剧本送给演职员，而在一天的拍摄结束过后，他们总要拿整个投资开玩笑。他们谁都不晓得这部电影会如何收场，几乎所有人都想过这部片子会一败涂地。当时，美国刚刚参加二战，而这场战争的结果一点也不明朗。好莱坞拍过许多战争片，其中的大部分影片都充满隆隆的炮火、轰炸以及地雷爆炸等场面。观众能够看到的是盟军在战场上节节胜利，他们会为此欢呼叫好。可是，《卡萨布兰卡》尽管其背景也是战争，但却没有人们意料中的那种动作场面。不知何故，经过一次次的修改，它竟变成了一个极有感染力的故事，讲述在道德价值观念互相冲突的时代里，一个人所面临的伦理困境。

富兰克林·罗斯福总统曾给予《卡萨布兰卡》热情的赞扬，认为该片有助于人们去努力地赢得这场战争。今天，对于那一时期可能缺乏充分了解的年轻人为这部电影所吸引的原因可能与罗斯福总统的赞扬毫无关系。他们可能因其感人的爱情故事而喜欢它。可是，感人的爱情故事不只《卡萨布兰卡》才有。它的魅力可能来自其黑色电影主人公——愤世嫉俗又耽于理想的里克·布赖恩。鲍嘉的照片被翻制在无以计数的招贴中，他身穿白色的夹克衫，手中握着酒杯，嘴里叼根香烟，回想着一场飘逝的爱情。影片中的插曲《时光流逝》本身已经成为一首经典。同样成为经典的还有山姆的形象，他坐在钢琴边，听着伊尔莎跟他说“弹吧”。而鲍嘉举杯说的那句标志性台词“孩子，就看你的了”已成为银幕史上不朽的台词之一。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



从右至左：英格丽·褒曼、亨弗莱·鲍嘉、保罗·亨里德、克劳德·雷恩斯和康拉德·维德在《卡萨布兰卡》的高潮戏中，该片成为经典纯属巧合。

该片的导演是迈克尔·柯蒂兹。在执导此片前，他以拍摄动作—冒险影片见长，而这部影片本来也该如此。尽管鲍嘉的银幕角色不仅坚强而且还有道德，可他还是被视为一名“动作英雄”，是枪法比任何人都准的那种人。一个美国老板在法属摩洛哥的首都开设一家非法赌场。在这个故事中，制片厂觉得他们刚好找到了他们所要的东西。摩洛哥在二战期间是中立区。法国和德国警察常常会在大街上巡逻，寻找买离境签证想要逃跑的人。里克·布赖恩会帮助这些人通过赌博赚到这笔钱。他的口袋里总是放着一把枪，以防其生意有不测。这部影片具备了情节剧的所有元素。

经过一遍遍的修改，鲍嘉的角色明显地成为影片的核心。他被表现成一个不动感情的现实主义者，虽会在心里关心难民，可他并不愿意卷人他们的生活中。他担负不起。为了能维持生意，他需要警察局局长路易的庇佑。总之，在他的世界里，一切井然有序。作为在那个世界里日常生活的一部分，他可以见证敲诈勒索，甚至是谋杀。在他的国家进行的这场反抗纳粹的战争中，他甚至拒绝支持任何一方。他从不与他人讲自己的私生活。例如，有人问他是怎样碰巧来到卡萨布兰卡时，他说自己是为了这里的水才来的。对方提醒他们是在沙漠里，卡萨布兰卡没有水，他回应道：“我听信了误传。”

在影片开始后不久的一场戏里，一个绝望的年轻太太到他这儿来寻求建议。这时，他那冷硬的外表才稍稍变得柔和些。警察局局长主动说可以给她一大笔钱——足够一

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

封过境信的价钱——倘若她同意跟他上床。她不想背叛自己的丈夫，可如果她接受路易的提议，里克会以为她做得不对吗？他建议她去玩轮盘赌，并吩咐赌场总管让她赢。路易得知了这一切后，笑着嗔怪里克说他是一个“多愁善感的人”。不过，里克很小心，从不让自己流露出这一面。他是一个孤独的人，只不过是一家夜总会的掌管，一个拒绝与客人一起喝酒或交朋友的人。

之后，他的盔甲被刺穿。其前女友伊尔莎与她的丈夫维克多·拉兹洛这个反抗纳粹的最高领导人走了进来。后来，在所有人都离开后，里克坐在桌子前，一边喝闷酒，一边抽着烟。房间后面出现的一个门口淡隐，巴黎小凯旋门的入口淡入。闪回表现里克回忆起他和伊尔莎快乐又充满激情的爱恋，因为德国军队逼近，他俩决定一起逃走。他和伊尔莎相约乘坐最后一班火车撤离，可他却在火车站白白空等了一场。伊尔莎没有来，里克于是独自一人上了车。或许，是这次心痛的经历才让他有一副冰冷的外表？

我没有遗憾。如果我在乎别人会怎么说，我就不会这样生活。
——英格丽·褒曼

镜头回到咖啡馆，里克现在还感到伤心和愤怒，然而他已被迫卷入是非之中。为了盖过邻桌纳粹官兵的歌声，伊尔莎的丈夫让咖啡馆的乐队演奏法国国歌，乐队指挥看了一眼里克希望他能同意。里克点点头。难民们站了起来，同咖啡馆歌手一道饱含激情地唱起了《马赛曲》。里克没去阻止他们。从这一刻开始，他要保持超然已经很难。一心想要逮捕伊尔莎丈夫的纳粹少校变成了敌人。伊尔莎主动重修旧好，而警察局局长饶有兴致地看到，他说里克是个“多愁善感的人”这话一点不假。紧张在加剧。里克和伊尔莎有最后一次机会可以一起逃走，这使里克在机场必须做出道义选择。在这场戏中，他的选择造就了电影史。然而，这场戏的写作直到拍摄最后一天才得以完成。

《公民凯恩》和《卡萨布兰卡》有许多共同点。它们都以一则新闻报道展开。它们的对白都很少。其中的主人公都不会借助语言来揭示自我。它们都利用银幕媒介创造了一个复杂的我们必须予以阐释的现实，因为这两部影片都没有对人或存在做出直接而简便的概括。不过，它们也有区别。《公民凯恩》是由一个独立的、同好莱坞没有任何关系的年轻导演自觉拍摄的品质电影（a quality film），而《卡萨布兰卡》则是需要向自己的明星演员支付高额薪水的制片厂之作，其导演的专长不在艺术杰作，而是动作冒险片。两条不同的路通向了同一个终点：在经典电影史上牢固地占取了自己的一席之地。

作者电影

一部影片在结束时会滚动片尾字幕。这时，许多观众都会觉得没有必要再待在漆黑的剧场里，他们移步经过其他的观众，向灯光通明的大厅走去。继续看字幕的人可能极少会记住导演的名字，而导演在最近这些年里，地位变得越来越重要。

法语词 auteur，或称“作者”，指最重要的导演，其独特的风格和主题如此鲜明，因此人们一眼就能认出其作品。“××的电影”通常意指导演，而不是编剧（除非他们是

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

同一个人）。作者导演的作品带有个人手法的标记，正如一名作家对语言的独特使用，或艺术家独特的笔触一样。个人手法可在摄影机角度、交叠对话、迅速的过渡，或个人的现实观等因素中得以辨识。取得作者地位的导演会选择素材、编写剧本或与编剧合作，并对情节和人物的塑造具有绝对的控制权。他们的处境同在旧的制片厂制度中的导演不同。那时，别人会选剧本，然后把它交给导演，导演与制片厂签订的合同要求他把该剧本拍成一部电影。"终剪"(final cut)对于没有决定权的导演来说，是一个罕见的优待。与原计划相比，许多影片都会根据预演后的观众反馈卡片，甚至是制片人的个人品位而被大幅改动。

即使是在导演比以往任何时候都受人敬重的今天，奥斯卡最佳影片也会颁给制片人。不过，一个天才导演可以对影片产生深刻的影响。下面这一小节将介绍几位杰出的作者导演。

英格玛·伯格曼

瑞典导演英格玛·伯格曼（1918—2008）之所以走入影坛，并不是因为电影光怪陆离的诱惑，或因为拍电影一定可以很快赚到钱。他是一个热衷于创造艺术的严肃舞台导演，他看到电影是一个极具挑战性的媒介，可以为他提供了探索其主题的巨大自由。伯格曼学了十年电影技巧。其后，在20世纪50年代中期，他使瑞典几乎成为世界艺术电影之都。他的两部杰作《第七封印》(1956)和《野草莓》(1957)如此鲜明地具有伯格曼特征，因此它们不可能被误认为是其他人的作品。

这两部电影具有强烈的哲学色彩，它们都关注人类在存在中的位置。两部影片的主人公都想知道他们是否是因为某种原因才来到这个世界上。他们感到自己与他人的疏离，那些无意义的实体，它们在地球上浪掷几年光阴之后，就会消失在无尽的黑夜之中。

《第七封印》是一则有关一位年轻骑士的中世纪寓言。他是十字军东征中的幸存者，可具有讽刺意味的是，在他回家的路上，死神正在等着他。他觉得自己已经没有什么再可以失去，于是向死神提出对弈的挑战，他们约定他一直可以活到死神把他将死之时。骑士决心在寻找生命意义之际拖延死亡的到来。在幻象对弈进行时，骑士正走在乡间寻找什么——一个人，一个原因，一种宗教。这个东西将使他相信人不是一个需要打发时间的荒谬存在。人们强烈地感到他的探索对应着伯格曼自己的哲学之旅。

在神秘旅行（参见第二章）的伟大传统中，骑士一路上经历了许多奇遇，并与所遇到的许多人互相影响。他遇到的最不满意的地方就是教会。制度化的教会使人生出罪和负疚的意识，却没有使人的生存似乎更有价值。直到遇见一对年轻的夫妇（约瑟夫和玛丽），骑士才发现生命的圆满。在家人间充满爱的温暖中，他们彼此扶持，互相滋养，生命开始变得有意义。不知道爱和喜悦就意味着没有活过。伯格曼的主题是简单的，但却不是简单化的。他仅仅是在同纯粹的虚无主义（认为一切终是泡影的信念）斗争后才

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在英格玛·伯格曼的中世纪寓言《第七封印》(1956)中，麦克斯·冯·西多(左)是一位向死神提出对弈挑战的骑士，在他帮助一对年轻夫妇之后，死亡才降临。

发现这点的。在骑士的帮助下，年轻的夫妇逃过了死劫。虽然骑士自己将要死去，但他最后的幻象却是快乐的；这部影片的结尾是那个幸福之家站在海边，而此时骑士却加入到死神带领的队伍中，一行人的剪影映衬在天空下。

在《野草莓》中，伯格曼用现代语言塑造了一个类似的幻象。这是有关一位78岁的老医生面对死亡的故事。死亡并非隐喻，而是用在了真正的生物学意义上。如同《第七封印》，作者导演伯格曼运用一次旅行来构筑情节结构。老人必须长途跋涉前往一所著名大学接受一项杰出成就奖。路上，他仔细审视了自己的生命，并追问自己的生命是否真正有所成就。

这部影片将现实、梦境和对过去的回忆杂糅到一起，其剪辑的手法极为复杂，以至于人们不能相信它是在数十年前拍摄的。伯格曼运用电影使之成为可能的简约的讲故事手法，他向我们展示了医生目前与各个家人之间的关系状况。他同所有的关系都非常紧张、缺少温情而不够率性。

让几个搭车人上车之后，老人才感到与这些人结伴的乐趣，这仅仅因为他们是人。他们穿着随便，不守常规。对于本该让人仰慕的那所大学及其授予的奖项完全缺乏敬意。老人觉察到这些年轻的过客喜欢的是他本人，而不是他的成就。虽然他与他们在智力上并不相当，但他们却帮助他把自己从对情感的压抑中解放出来。正是这种压抑，才毁灭了他的家。渐渐地，他沉入梦境。那是在夏季的乡间，他还是一个自由自在的孩子，远没有成为系统化的成人世界的受害者——那时他可以率性而为，就像他现在可以率性地与搭车人一起停下来摘吃路边的野草莓。

伯格曼的主题同样很简单。如果此刻的存在才是我们确定无疑的，那我们为什么

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

又要自己把它摧毁？为什么我们要创造出僵硬的文明行为规范创造出智力等级标准上的高低去囚禁在我们每个人内心中存在的那个丰富的人？《野草莓》是一个不朽的诗意的恳求，它恳请人紧紧地把握住青春、爱和关怀。

费德里科·费里尼

年轻的费德里科·费里尼（1920—1993）是从意大利新现实主义导演那里学来的手艺。这些导演常常使用未经训练的演员，讲述二战期间生活在炸塌的楼房和街道上的普通人的故事。可是，费里尼却不满足于使用摄影机仅仅记录它所展现的外在现实，他在电影中看到了其他的可能性。他想要成为真正的艺术家，用摄影机来拍摄让人萦绕于心际的影像。他尝试把现实主义与诗结合在一起。为了能够对他的幻象保持控制，费里尼还自任编剧，并最终成为一名作者导演。

在《大路》（1955）中，费里尼讲述的是一个心地单纯的小女孩的故事，她在一个流动游艺团作号称是世界上最强壮的人——藏巴诺的助手。小姑娘暗恋着藏巴诺，事实上成了他的奴隶，尽管他的傲慢使他无法把她视为一个同伴。他会责怪她的每一个细小错误，最终将她完全抛弃。她身无分文，流落在一个她永远都无法理解的世界上。她得到的唯一柔情来自于一个音乐家，他也是残暴的藏巴诺的受害者。他教她用小号吹出一个简单的主题。在最后一场戏中，藏巴诺坐在水边的沙滩上，认识到自己虽有力量，但实际上却一无所有，他开始回忆起小姑娘倾心的微笑，还有她的音乐。他哭了。



在费德里科·费里尼的《大路》（1955）中，安东尼·奎因扮演藏巴诺、一个游艺团里的强者，他残忍地对待并抛弃了一个崇拜他的天真女孩儿。后来，他才醒悟到自己的孤独无助。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

1959年，费里尼的《甜蜜的生活》问世，这是一部长达3小时的彩色影片，描述了战后罗马的道德衰落。这里聚集了富人和厌世者。在那些想看艺术影片而不是商业影片的观众中间，这部影片确立了费里尼的国际声誉。也许，人们会忘记片中的人物，可人们不会忘记其中的影像和非凡的摄影。其开场镜头已经成为电影史上的经典，代表了即将成为费里尼标志性的东西：一个让人的眼睛和心灵变得兴奋的大胆而离奇的影像，同时也是一个象征的影像。一架直升机正把耶稣像运到另外一个地方。在飞机掠过拥有熠熠发光的现代旅馆和浅蓝色游泳池的城市上空时，在飞机掠过穿着比基尼的沐浴者和人行道上的咖啡馆时，耶稣的投影是不会为那些以自我为中心、自负、无聊、不可救药的唯物主义者们所注意的。他们正在下面懒洋洋地躺着抽烟喝酒。

费里尼式的象征主义不易领会。直升机的形象可以被阐释为对宗教的需要，但也可以说它是对教会式微的某种表达。在"新"意大利，教会在各种道德败坏的力量面前无能为力。影片中的高潮影像甚至更加暧昧。在各种各样衣不蔽体的日光浴者慵懒地躺在沙滩上的时候，一只来历不明的巨大死鱼被冲到岸上，它的眼睛还没有合上，直盯盯地睁着，阴森恐怖。这是不是一个愤怒的上帝传来的音信？抑或，费里尼是否在说上帝已死，人们在这种"甜蜜生活"中得到救赎的机会微茫，因为救赎者已不复存在？

随着费里尼不断深化的试验，他也变得益加复杂。他转向内在的自己，集中关注这个常常是悲剧性的问题：艺术家创造力的衰竭（也许他是在担心自己也会遇到这个问题？）。许多人都把《八部半》（1963）视为其杰作。在这部影片中，主人公本人就是一个电影导演。像费里尼一样，他也拍过8部影片，现在正想完成第9部作品。与费里尼不同的是，他从未真正完成这部作品。他早时在商业上的成功、盛誉、躁动不安的性欲，以及受好莱坞影响的片厂经理对他不断施加的压力，这一切都成为同谋者，使他无法集中精力实现自己的目标。

《八部半》的开场镜头同样令人难忘：主人公搭渡轮坐在一辆车里，车窗关得死死的，他不想听到外面狂欢作乐的旅客发出的嘈杂声。这是一个把自己隔绝在自我环境中的艺术家。然而，即便是在这样一个内在的空间中，他也没有安适可言，只有更多的混乱。费里尼在令人叹为观止的几秒钟里就概括出处在一个冷漠世界中的艺术家的困境。在奇异的收场戏中，费里尼表现了形形色色的艺术家围成一个圆圈在跳舞，它传达出了这一希望，即富有创造力的想象将以某种方式延续下去。可是，它同样还可能意味着真正的艺术只是一种自我循环，永远也不会为观众所理解。

有些人说如果费里尼能够把他的天分用到良好的商业效果上，那么，他将会为更多的观众所理解，但是，费里尼真正的需要就是把电影当做一种自我表达的手段，而正是这一需要，才使他成为一名电影作者，一名不会在乎别人是否喜欢，但却必须讲述自己故事的作者。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

阿尔弗雷德·希区柯克

与来到好莱坞决心创作电影艺术的奥森·威尔斯不同，出生于英国的阿尔弗雷德·希区柯克（1899—1980）被招募到好莱坞的目的就是为了制作恐怖的情节剧，他只是逐渐地在评论界获得了其作品所理应得到的盛誉。最初，他以拍摄惊悚片而知名。在他的惊悚片中，间谍和暗杀都发生在极为文明的人中间。他在20世纪30年代后期被授予了“悬念大师”的称号。其影片中的情节充满意外转折，而且总会有紧张刺激、出人意料的终场戏，其中会出现一个构思新颖而巧妙的危险，比如在1942年的间谍片《海角擒凶》中，好人和坏人在自由女神的火把上展开了殊死的较量。

不过，希区柯克很快厌倦了以直白的手法去利用观众对于恐怖的嗜好。他的作品拍得更加巧妙。他的坏人一般都是表面上看起来自信而老于世故的人，但在内心里却是极为野蛮狂乱而危险的反社会分子。在《疑影》（1943）以及《火车怪客》（1951）这样的影片中，罪恶进入到正派的普通人生活之中，就在我们开始了解并喜欢上他们的时候，技艺大师希区柯克会把他们放置到危险的处境中，让观众的心怦怦跳得更快。

戏剧就是删除了枯燥片断的生活。
——希区柯克

希区柯克早期最成功的影片是1946年的《美人计》。这部影片以南美洲某一国家为背景。纳粹间谍与漂亮的妻子过着奢侈的生活，而后者是在一个英俊的美国情报人员的安排下，才与他结婚的。这个情报人员使用美人计的目的就是想抓住她的丈夫。一点不错，妻子喜欢情报人员，可他在完全意识到她的危险境况之前，对她的感情一直很暧昧。之后，这部电影变成了营救美女的故事，这无疑是一种好莱坞俗套。不过，在大师的手中，老掉牙的情节却充满了新的活力，主要是因为他会避免使用过于直白的手法。片中最令人紧张之处是在间谍夫妇的豪宅里举行的那场优雅的聚会。当时，情报人员和间谍的妻子正藏身在酒窖里。丈夫静悄悄地到酒窖里找一种特酿酒，一瓶葡萄酒很危险地放在了壁架上。倘若它掉下来，情报人员就会暴露，而他和间谍的妻子可能都会死。希区柯克没有借助令人毛骨悚然的背景音乐，而是给了那瓶酒一个特写。我们一直在想酒会掉下来摔得粉碎，然后死一样的寂静被打破。希区柯克了解真正的恐怖来自于观众的想象。毫无疑问，间谍最终会被抓获，他的妻子最后也会投入情报人员的怀抱。希区柯克具有一种出色的幽默感。我们可以感到他在淡出的画面背后正显露着微笑。

不过，希区柯克的个人哲学却没有半点幽默。他十分确信我们生活在一个在本质上与道德无关的世界中。善只是碰巧才会获胜。尽管我们会给这个世界营造一个文明的外表，但混沌乃是它的自然法则。

在《群鸟》（1963）中，混乱正令人恐怖地来到一个此前平静的加州北部的小镇生活中。在没有任何警告、没有任何人们已知动机的情况下，群鸟开始结伙袭击小镇居民，有人受伤，有人被杀。片中最让人难忘的场面是典型的希区柯克式场面：危险与正常活动的并置。一个女人坐在一所小学的外面悠闲地抽着烟，完全没有注意到自己的背后发生的可怕景象：许许多多的黑鸟聚集在校园里。从教室里飘出的是天真无邪的孩子们

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的歌声，他们正快乐唱着一首童谣。突然，平静的场面被打破了，这让人想起了爱森斯坦在《战舰波将金号》敖德萨阶梯片段中使用的“延长的瞬间”。女人和孩子们跑下一个陡峭的山坡，他们用胳膊挡住自己不受尖叫黑鸟的攻击。希区柯克在逃跑的人中间运用了快速剪切的蒙太奇手法，其速度是如此之快，以至于我们会感到自己好像看到了整个袭击场面，但实际上我们只看见很少的一点点。

希区柯克在《精神病患者》(1960)这部被许多批评家视为杰作的影片中已经使用过这种手法。该片仍深受人欢迎，它可能是有史以来最令人恐怖的电影。这里，罪恶是以一个看起来温柔羞怯又孤僻的年轻人的面目出现的，他强烈地渴望与自己死去的母亲合为一体，竟而有时会穿上她的衣服扮成她。在这种伪装下，他会做出残忍举动，而自己竟毫无知觉。

在《精神病患者》中，希区柯克的世界观得到了充分的展现。在最文明的、似乎不可能造成伤害的外表背后，也许潜伏着一颗扭曲而混乱的心灵。罪恶哲学为希区柯克提供了其恐吓观众的标志性技巧。他把这个扭曲的人同理性的、通常很体面的，可又不知道自己处境危险的人放到一起。在《精神病患者》中，凶手的第一个受害者曾盗取大笔现金，这虽然是事实，但我们不会认为她本质上是一个坏人。她头脑清醒，但却不知道年轻人对她的喜欢会让“母亲”嫉妒。当她进去洗澡时，她带着典型的希区柯克式的无辜，即将成为一个受害者。

黑泽明是一个精于拍摄各种电影、善于表现一切时代类型的导演，他在自己的作品中缩短了传统与现代，新与旧，以及东方和西方文化之间的差距。

——艾费雷·卡茨

洗澡戏是希区柯克的经典场面，也是有史以来最受人推崇的一个场面。我们不会料到可怕的事情将在浴室里发生。相较于其他背景而言，浴室是一个保守场所，这里最不该有恐怖发生。然而，年轻女人在身上涂了许多皂沫，好像要洗去自己罪恶似的，她享受着轻抚面颊的水流。这时，显然是一个老妇人的剪影出现了，这让我们大吃一惊。她手里可能还拿着一把刀。在此时的背景音乐中小提琴模仿着人的叫喊声，女人被刺数刀。我们以为自己看到了她每一刻的痛苦，可事实上，这个场面进展得非常之快，我们看到的只是一幅行刺的模糊拼贴。最后，摄影机减慢速度，把镜头拉到一摊静静地涡漩着流向下水道的血迹上。

希区柯克在此借用了爱森斯坦的**延长的瞬间**(elongated moment)这一手法，正如他还将在《群鸟》中再次借用这种手法以表现凶杀的可怖，而不会像今天的很多导演喜欢做的那样：表现其逼真的细节。洗澡戏的时间长度是45秒，由78个镜头组成。经过剪辑之后，这些镜头的放映速度非常快，因此会造成一种潜意识中的恐怖效果。

英国社会在表面上很文明，尽管它有开膛手杰克，一个有着上流社会背景的连环杀手。作为该社会的一个产物，希区柯克将文明化的导演风格与人们对怪诞和恐怖的强烈兴趣结合起来。诚然，真正的讽刺是，这是一个相信可以在人性和自然界中找到无序和混沌的银幕作者，可他却是用一种计划极为周详组织极为有序的方法传达自己信仰的，他会在开机之前写下每个镜头中复杂的细节。或许，希区柯克最终在说：艺术是对罪恶的唯一补偿。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

黑泽明

我们已经用过日本影片《罗生门》作为范例讲述电影如何可以从不同角度表现同一个场面。这部影片使其导演黑泽明（1910—1998）蹿升至国际公认的电影工作者前沿，使更多的观众可以欣赏到非西方电影。

尽管他曾仔细研习过西方技巧，学习过摄影机使用的魔术，黑泽明同样还致力于重新塑造自己国家的历史，使全世界的观众对其予以关注。他的《七武士》（1954）向观众介绍了封建的日本武士阶层的道德准则——他们的高贵品格、他们的荣誉感和正义感，以及他们时刻准备为维护一项正义事业所施展的剑法。在某种意义上，武士即相当于亚瑟王的圆桌骑士。

《七武士》巩固了黑泽明日渐上升的名望，使总是急于跟风而进的好莱坞开始注意到他。1960年，导演约翰·斯特奇斯创作了《七侠荡寇志》，它是西方对封建制度下的日本社会赤裸裸的改造，一群流动闲散的枪手碰到了使墨西哥小镇的无辜居民人心惶惶的强盗大军。炽热而危险的枪战把原先违法乱纪的这群人变成了正义勇士。批评家赞誉这部一切都应归功于黑泽明的影片乃是一部拥有牢固价值观的伦理西部片。

不过，黑泽明总是会向西方文化表达自己的感激，其最为卓著的成就之一是在《麦



黑泽明的杰作《七武士》使西方观众接触到日本高贵的武士阶层。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

克白》（即《蜘蛛巢城》，1957）以及《李尔王》（即《乱》）中对莎士比亚所作的亚洲改版。

像先于他的卓别林一样，黑泽明对于黑白摄影的使用在时间上比西方导演更长，他喜欢黑白之间光影的明暗对比，而这乃是《公民凯恩》和大部分黑色电影的主要特征。可是在《乱》中，他向东西方观众对于彩色印片的偏好做出了让步；其结果是，按照许多批评家的看法，他的彩色摄影的使用堪与印象派艺术相媲美。

黑泽明同样以其一丝不苟的电影摄制方式而知名，倘若布景有什么地方不太对劲儿的话，他就会将摄制停下来。有一次，在拍摄《七武士》时，他坚持将那座人们辛苦搭建的耗资一百万美金的16世纪堡垒完全拆毁重建，因为木匠们使用了钢钉，而这当然是一种时代错误。当有人反对说"谁会知道这布景是用钢钉搭起来的？"他回答道："我会。"

具有讽刺意味的是，随着黑泽明在西方变得越来越有名，他在本国却越来越不受人欢迎，特别是在年轻的观众和电影制作者中间，他们认为他的史诗片太老套了。在晚年，他被迫讨钱拍片。他甚至还试图自杀，艺术世界真要感激他的"未遂"。

斯坦利·库布里克

美国导演斯坦利·库布里克（1928—1999）拍的影片通常很有趣，哪怕他选择的主题是死亡或是这个星球和宇宙的毁灭。在最优秀的讽刺传统中，他鞭笞着自我欺骗和虚伪。没有人会比库布里克对音乐的使用更富想象力。

我坚定地认为不用眼睛关注的人有一个基本问题。他们虽在听，可却听不出个所以然来。
——斯坦利·库布里克

《光荣之路》（1957）是其早期的一部叙事手法直白的影片，它取材于一次库布里克视为极为尖刻的讽刺事件。它谴责那些牺牲手下无辜者以自救的军官们。在第一次世界大战中，一个富有道义感的年轻美国中校（柯克·道格拉斯饰）与一群法国将军发生了冲突，他们的战略性错误导致了士兵无谓的伤亡，可他们却企图推卸责任。为了防止幸存士兵反抗下一项命令，将军们决定"杀鸡儆猴"，于是他们随便挑选出三个士兵，指控他们是懦夫。然后进行一场迅速审判，而审判的结果早已事先做好：判决有罪，由行刑队执行枪决。

中校被派去为这三个人做辩护，可他拒绝走过场，玩下级服从上级的游戏。他做了调查，发现了将军们的错误。此外，他还发现三人中有一个人不是陆军中尉随机挑选的，其中还夹杂着个人恩怨。

尽管中校非常雄辩，但不出所料，这几个人还是被判了死刑。行刑前的晚上，他们的反应各不相同。有个人变得极度歇斯底里，需要服用麻醉药才能安静下来。另外一个人说，牢房里的那只蟑螂在他们死了之后还会活着。第三个人就事论事地一脚踩下去，说道："现在它就活不了。"

死刑按时执行后，人们向中校道贺，因为他的辩护如此出色。倘若他能对法国将军们代价高昂的错误缄口不言，那他肯定会得到提拔。但让他们吃惊的是，当他听说第二

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在斯坦利·库布里克尖刻的讽刺片《奇爱博士》(1963)中，彼得·塞勒斯(中)扮演前纳粹科学家。为了不让自己情不自禁地向死去的希特勒致敬，他带上了一只黑色的手套。

天早晨军队将再一次受命让更多的人为一个毫无希望的目标去送死时，他坚持说出了真相，然后走出会议室。在感人的收场戏中，他经过一家小酒馆。里面，一个被俘的德国女孩正唱着一首悲伤的歌，以取悦那些快活地喝得酩酊大醉的士兵。他决定晚一点再告诉他们这个无情的消息：第二天等待他们的将会是什么。这部有感染力的影片——至少有一次——使库布里克成为了一名导演。

《奇爱博士，或我如何学会不再焦虑，并且还爱上了炸弹》(1963)持续地表现了库布里克对反战争、反虚伪主题的兴趣，但它使用了一种截然不同的风格。影片拍摄的时间恰好赶上美国卷入越南内政之时。五角大楼的许多人以及一些立法委员正在考虑启动全面的核战争来反对共产主义世界。

该片讲的是一名将军(名叫杰克·瑞普)，他试图命令飞行员用核弹轰炸苏联以挑起战争。当消息到达五角大楼之后，美国总统及其参谋部虽能撤销命令，可有一架轰炸机的机组人员仍继续飞行。库布里克让机组人员来自不同的地域和种族背景，以此戏仿二战影片。在轰炸机飞过苏联领土上空时，背景音乐是美国内战时的一首歌曲《当约翰尼再次回家时》。带着大沿儿牛仔帽的飞行员虽发现炸弹舱的门打不开，可一点也不感到气馁，他爬上炸弹，胜利地高喊着“咦—嗬”，便骑着炸弹冲了下去。结果，他自己还有下面数以千计的平民被炸死。

美国总统给苏联领导人挂了一个电话。为了公平合理起见，他提议，因为一架美国

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

飞机轰炸了苏联领土，或许苏联领导人想选美国的“一个”地方进行报复。可这个方案没有奏效。他得知一个计划在未来99年之内毁掉地球全部生命的“末日机器”已经进入倒计时。没有任何东西可以阻止它。双方的警察和军事战略专家都准备躲到防空洞中避难（陪同他们的人还有美丽动人的年轻女子，她们将要担负起繁衍子孙后代的使命），希望有朝一日在地球上又有空气可以呼吸的时候，他们的子孙可以继续保持对彼此的敌意。终场戏表现的是一架飞机和着《待到重逢时》的曲调，正在半空中给另一架飞机加油。

没有必要相信罪恶有超自然的本源，人自身完全会做出一切罪恶之举。

——约瑟夫·康拉德

库布里克显示出对于残忍主题的一贯关注，不管它源于高官腐败还是技术导致的人性的丧失，或者——像在《发条橙》(1971) 中那样——它源于一个冷酷的司法体制，这个体制驯服了一个暴力主角，所使用的方法一如主人公一样暴虐成性。该片表现的是艾力克斯，一名暴力罪犯，小帮伙（流氓团伙）的头头，他唯一的快乐就是犯下残酷的罪行。在他最后被抓进监狱后，他得到了一个提前假释的机会，倘若他愿意接受行为矫正治疗以确保他将来不会再犯罪。在一次实验中，艾力克斯被绑到一台机器上，他的眼睛被强行撑开，被迫观看暴力片。与此同时，他会被灌服令人作呕的药物。根据该理论，这种厌恶反射疗法将会保证未来社会中不会有任何人想犯罪。可不幸的是，在实施这种“治疗”的同时，艾力克斯还会听到贝多芬第9交响曲。从那一刻之后，这首音乐以及犯罪的想法都会让他不堪其苦。库布里克在这种以科幻手法处理一个严肃主题的影片中，继续以富有想象力的方式检视现代问题，而对于这些问题，我们人类还没有找到解决它们的出路。《发条橙》中的问题是：“社会正义”是不是有可能像它试图惩罚的罪行一样糟糕？

弗兰西斯·福特·科波拉

弗兰西斯·福特·科波拉（生于1939年）从1972年开始导演《教父》三部曲。如果他在那时可以罢手，那么今天他也许会被更广泛地视为一名美国作者导演。他选择黑手党家族冲突这一通俗主题，并且至少在三部曲的头两部中，他超越了好莱坞模式，成就了近乎希腊悲剧高度的作品，而这乃是许许多多工作在戏剧和电影领域里的艺术家的梦想。

马里奥·普佐的这部强有力的小说描述了一个黑手党帝国及其在一场血腥暗杀中被枪杀的族长。在这部小说中，科波拉看到了创作伟大悲剧的基本素材：在一个骄傲的家族王朝中，父亲的罪恶使其后代子孙注定重复相同的敲诈勒索及残酷谋杀的罪行，注定要承受其敌人的报复。这部家世小说的主人公就是被谋杀的族长（在黑手党大家庭中，人们尊称他为“教父”）的长子，一个具有基本道德准则的年轻人。像哈姆雷特一样，他被迫维护父亲的荣誉，尽管他缺乏担当此任所需的冷酷心肠。

不过，除了合作编剧以及一名导演敏锐的节奏感之外，科波拉还为该片做出了其他

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

贡献。他像舞台导演一样有能力持续激发呈现心理现实主义的微妙表演(在电影媒介里，这样的表演仍属罕见)。与此同时，科波拉还像电影导演一样有能力运用影像、声音及快速剪切讲故事，总能将速度控制在一种让观众感到紧张的节奏上。在一个令人难忘的有代表性的场面中，群山、橄榄树，还有湛蓝的天空映衬着一个西西里小村的田园风光，远处回响着一只悠扬的意大利歌曲。突然，一辆汽车的爆炸声划破了小村的恬静，坐在车里的是年轻的妻子，一个无辜的生命就这样悲惨地结束了。悲切的哀怜、黑社会暴力及视觉抒情还从未以这样出色的方式结合过。

像许多在票房上获得巨大成功、赢得各种奖项、得到评论家和同侪大力赞扬的人一样，科波拉似乎也觉得自己得到了一张空白支票，接下来可以走自己的路了。他成立了自己的公司，拍片时不再理会当时公众的口味。1975 年，他策划了有史以来最具争议的电影之一:《现代启示录》。它大体取材于约瑟夫・康拉德的小说《黑暗之心》，表现人们在茂密丛林中寻找一个失踪白人商人的故事，人们最后终于发现他已变成一个残酷的奴隶王国的领主。科波拉把该片的故事背景设在了越南，人们寻找的是一名失踪的、同样变成了冷酷领主的军官。该片在 1975 年的票房上表现得令人失望，最近发行了一个修复版，但评论界的反应一直是毫不含糊的毁誉参半。一些评论家认为这部影片的地位与《公民凯恩》齐名；另一些人则视其为一个野心勃勃的败笔。不过，要记住：即便是艺术家的败笔，也值得我们花时间去了解它。

马丁・斯科西斯

与很早宣布要走自己的路的作者导演不同，马丁・斯科西斯(生于 1942 年)起初创作的都是低级的模式化作品，他是在后来才达到目前地位的。这或许是因为他出身科班的缘故。作为西西里移民的后代，从小就在充斥着犯罪活动的纽约街头泡大的斯科西斯在电影学院拿到了两个学位，并在就学期间自编自导了几部获奖短片，这使他很自然在好莱坞找到了一份工作。他靠拍摄《冷血霹雳火》和《血腥妈妈》缴付了学费，它们虽没能使他获得艺术声望，但却使制片厂里的大人物瞄上了这个有才华、有意在体制内发展的年轻人。

凭借制片厂的后援，斯科西斯很快就做出了一次重要努力:《穷街陋巷》(1973)，该片以其青少年时代的“小意大利”移民区为背景。它是一部相当沉郁的作品，表现了一个在恶劣的环境中感到疏离和痛苦的年轻人(导演本人?)。在实地外景中移动的手持摄影机使这部电影看起来似乎像是家庭录像，这进一步增加了它的真实感。不论该片是否能提供娱乐，它的诚实及其与反传统的表演让评论家感到惊奇不已。可是，观众却不买账。

斯科西斯重整旗鼓，拍了一部女权主义电影《再见爱丽丝》，它的出现正逢其时，因为批评家和观众都在大声疾呼要拍摄表现坚强女主人公的影片。《爱丽思》的成功使

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

斯科西斯又可以自主拍片，结果就是《出租车司机》(1976)，他又回到了自己最喜欢的主题上：危险的纽约街区以及身陷于此的人所怀有的愤怒情感。主人公是一名越战退伍老兵，战争已经让他倍感心灵的创伤。现在，他成了一名出租车司机，城市生活环境和疯狂节奏使他几近精神崩溃的边缘。这部影片赢得了法国戛纳电影节的评审团大奖，主人公罗伯特·德·尼洛与斯科西斯从此开始了他们的毕生合作。事实上，这份合作关系发展出一种独特的导演主创论（auterism）。哪怕是在德·尼洛与其他导演合作时，斯科西斯也会给他读一些使其对神经质般的现代生活感到不以为然的剧本。

他们在《愤怒的公牛》(1980) 中再度合作，这是一部描写曾经红极一时的拳击冠军杰克·拉·莫塔的传记影片。与我们已经讨论过的一些早期虚构个人历史的传记片不同，这部影片完全以黑白影像拍摄的人物描写具有残酷的真实感，而且，根据可靠的说法，也极具心理上的准确性。为了追求逼真，他让德·尼洛增加了 50 磅体重，而为了给他要表演的角色做准备，斯科西斯还让德·尼洛在一个拳击手培训班接受了数月的训练。正如《洛城机密》揭露了腐败的警察局一样，该片亦揭露了职业拳击赛中的敲诈勾当。不能否认，斯科西斯受到黑色电影传统的深刻影响，我们再一次看到这种电影类型往往可以超越其逃避现实的模式，从而使自己变成银幕艺术。

各种奖项和评论界的赞扬让斯科西斯变得更有胆量，像大多数作者导演一样，他进行了一次大胆尝试。1989 年，他拍摄了《基督最后的诱惑》，该片改编自尼克斯·卡山扎基斯备受争议的小说。斯科西斯力图拍摄一部真实的电影，它将把耶稣当做一个人来表现，因此他也会有人的疑惑（更不必说恐惧了）。谴责这部作品的不仅有许多宗教团体，而且还包括曾经交口称赞斯科西斯早期作品的评论家。他们的抱怨是，导演的这次真理远征（truth crusade）走得还不够远，而且，对小说中耶稣经历的许多精神折磨处理得太过柔和。

1990 年，斯科西斯重又回到自己熟悉的领地上，制作了自己的黑手党传奇《好家伙》，它把黑色电影中的愤世嫉俗与更为深刻的黑帮人物刻画熔于一炉，而在过去，人们认为这种刻画不必深刻。在《海角惊魂》(1991) 中，斯科西斯大获成功，德·尼洛在其中扮演了一个让人恐怖的变态杀手。1993 年，《纯真年代》这部斯文的、讲述 100 年前美国上流社会的影片远没有《海角惊魂》成功，它也许向斯科西斯表明，他的艺术首先在于对"穷街陋巷"的诠释。

然而，《纯真年代》慢慢变成了一部大师之作，人们也许早就会对它做如此赞许，倘若它是一个以表现人物微妙心理而著称的导演执导的作品。像许多作者导演一样，斯科西斯似乎想在一个完全出人意料的风格中显示一下自己的身手。这部影片改编自伊迪丝·沃顿的经典美国小说，描写一个世纪之前富有的贵族及其僵化的礼仪准则。影片的节奏缓慢，使用了许多人物面部毫无表情的特写，他们不能表达自己真正的感情。其核心情节是，在上流社会不允许离婚的时代里，一个已婚男人对一个富有寡妇的爱情。处于这个三角关系之中的三个人都不快乐：寡妇，因为她知道永远不会拥有自己的爱人；

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

丈夫，他必须忍受一桩没有爱情的婚姻，他心怀愧疚，因为妻子没有做任何对不起他的事；而妻子呢，她知道自己丈夫的痛苦，可却无能为力。

斯科西斯为沃顿的小说所吸引，很可能因为他是在寻找戏剧性张力的一种真正动力。他可能认识到今天的人因为有太多的选择，因此张力很快就会消解。在一个世纪之前还完全无法为人接受的婚外情为一部精致微妙的戏剧提供了一个不平静的语境。

《纯真年代》还有豪华的布景、优美的音乐、服装以及演员高雅的言谈举止，这些都值得人们反复观看该片。此外，一个令人难忘的连续镜头表现的是头戴礼帽走路去上班的纽约商人，而在背景音乐中，我们听到的是传统民歌《我梦想生活在大理石礼堂》——它们构成了最绝妙的电影讽刺。

佩德罗·阿尔莫多瓦

一个相对而言晚近加入电影作者行列的人是一个叙事惊人、电影风格独特的大师。在西班牙电影导演佩德罗·阿尔莫多瓦（生于1949年）的影片中反复出现的是孤独的主题以及人们对于彼此交流的需要。

帮助他在美国观众中间确立声誉的作品是《关于我母亲的一切》（1999），这部影片赢得了奥斯卡最佳外语片奖。其情节围绕在马德里的一位单身母亲而展开，她目击了自己十几岁的儿子为一辆超速的汽车撞死，接下来她前往巴塞罗那寻找孩子的父亲，一个对儿子的存在毫无所知的易装癖者。男孩儿的死使母亲可以前往一座陌生城市，并使她与各种各样鲜明而难忘的人物之间有所接触，其中包括另一个易装癖者以及一个她给予照顾的怀孕的修女。每个人物，以阿尔莫多瓦所特有的方式，都需要一种人的关联和理解，而这则时有时无。阿尔莫多瓦作品的独特性与其说在于主题，毋宁说在于人物，他们中没有一个人是老套刻板的，所有人都是具有个体行为特征的真实的人。这种情况给人的感觉就好像是这个电影天才凌空出世，从未看过其他导演的作品，而重新发明了电影以满足其创造的迫切需要。

《对她说》（2002）被许多国家的批评家誉为一部杰作。一种技术性的原因使其无法获得奥斯卡的审议，尽管它的剧本准予获奖。该片的主要外景地是一家医院，阿尔莫多瓦最喜欢的背景之一，因为医院是一个人际联系的需要尤为强烈的地方。这里，我们可以看到家庭成员和爱人们泪眼蒙眬地与某个悄悄回避交流的人正在努力尝试交流。在本片中，两个男人探视两个昏迷的女人，与她们说话，他们不断地回来以期将她们从他们所恐惧的长眠中唤醒她们。其中一个昏迷的病人曾是一名舞蹈演员，其忠实的床侧之伴变成了片中的主人公，他是医院里一位与她此前未曾邂逅的工作人员。

班尼诺与阿尔莫多瓦通常的人物一样孤独，并且一如既往地渴望爱，他试图通过拜访她最喜欢光顾的地方与她交流：一间舞蹈工作室，一家只放映令人费解的非商业影片的电影院，还有一家他观看芭蕾舞和舞蹈讽刺剧的剧院。舞蹈演员陷入深度昏迷已经

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

四年了。班尼诺知道她可能永远不会醒来，但经历她生命中的某一天却是这位伤心而滑稽得惹人怜悯的人唯一可以与她交流的方法。

第二个人，马可，曾爱上了另一位昏迷病人，这个病人是一位女斗牛士，在被牛角戳伤几乎至死后陷入昏迷。因为她在他对她说话时也没有反应，他和班尼诺遂发展出一种微妙的有可能会发展成为同性恋的关系，但其实结果什么都没发生。这一点恰恰是阿尔莫多瓦的主题精髓。往往，深层交流的机会突然出现，可终竟还是没有被人忽略了。

我认为对于声称电影会给年轻人洗脑的人来说，那是唯一的回答。电影只是第一稿。它们提出问题，并激发学生进一步探索。

——奥利弗·斯通

渴望挑战票房的观众因为《对她说》而团结在一起。这部影片没有结局、没有任何传统意义上的高潮。可它也不是生活片段影片。阿尔莫多瓦运用闪回和幻觉，它们常常是在毫无预兆的情况下溜进人物的心灵之中。他甚至还会突然改变自己的风格，例如在《对她说》中间，他穿插了一段 7 分钟长的默片，这段片子只有在事后回想来才能让人感到它与丧失的和尚未发现的人际交流这一主题相关。

显然，佩德罗·阿尔莫多瓦不在乎迷惑观众，不在乎让他们投入到一个精力必须保持高度集中的影片之中，而电影院一般是不会提这种要求的。看他的作品不能保持被动，也不能抱着找个时间来放松一下的目的去看。你不能出去到小卖店买东西——倘若你想回来后至少还能跟得上影片。这是不做任何妥协的纯电影（pure cinema）；倘若它不能纳入到一个规规矩矩的系统中，那么为了使你对陌生和意外之物保持宽容，并从中体验它们最终给你带来的享受，这个奇特的旅程也显然值得你花时间去做。

批判性观赏简介

本章介绍了一些使电影成为一种独特艺术形式的技巧。在你不只是享受自己最喜欢的明星给你带来的娱乐时，对于这些技巧的了解将使你得到更大的享受。识别电影制作者使用的技巧就如同你学习更多的写诗作画的技巧。此外，本章还描述了早期电影史上几个天才的贡献、常见电影类型的特点、还有电影作者的杰出作品。本章指出，电影归根到底是一项产业，并且，尽管出现了像卓别林、威尔斯和伯格曼这样的天才——可有很多电影制作者常会自甘放弃创作高雅艺术的机会——倘若这么做能赚大钱。

20 世纪最佳影片名单上的两部最优秀影片是在极为不同的环境下拍摄的。《公民凯恩》的导演是一个年轻的理想主义者，他似乎不在乎自己的电影是否会赚钱。《卡萨布兰卡》代表的是大制片厂的投资，其目的就是想成为票房的赢家，这是一部拥有两个片酬丰厚的明星表演的动作冒险片。不过，这两部影片均达到了艺术的高度。

电影有不同的主题和风格：诸如提供几乎不需要脑子的娱乐，其中的故事和人物都经不起仔细的批评性推敲；对于不公正的愤怒谴责；对于不同国家里“百姓”生活的反思；对于历史的改写，等等。以下这些准则可以帮助你判断一部影片的好坏：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

运用一种电影所特有的风格：其他媒介都不会像电影这样可以娴熟地表现快速剪切、交叠对话、有力量的影像，而不是大段的演讲。舞台剧比电影更依赖对白。库布里克的《奇爱博士》通过纯电影攻击了其讽刺的对象——军队。

内心生活复杂的角色：最好的影片像最好的小说和戏剧一样，会扣人心弦，这是它们给那些愿意仔细地听和专心致志的人们所带来的回报（漫不经心的娱乐片没什么不好，但是一当你走出剧院的时候，你就会忘记它）。例如，在《卡萨布兰卡》中，里克·布赖恩不仅是黑色电影的一个不动感情的现实主义者，他还是一个心性温柔浪漫的人，他希望这个世界变得更好。《诚信无价》里主要角色的生活也塑造得真实可信。

与时代的相关性：纪录片和虚构电影有时是对需要变革的社会环境做出的回应。福特的《愤怒的葡萄》描写的是流离失所、成为移民工的农民，而卓别林的《摩登时代》表现的是大萧条时期工人的困境。这两部影片都是出色的范例。

完整性：表现严肃问题的电影应该足够尊重观众，而不是让他们强行接受天真的解决方案。在最近的一部影片《中央车站》中，女人帮助一个小男孩寻找他的父亲，结果自己也在其中发生了令人信服的转变。同样，作为歌舞喜剧片开始的影片不应该生硬地变成说教。《雨中曲》的主题——声音对于无声影片的明星生涯所产生的影响——完美地契合了其出色的幽默、歌曲和舞蹈。

不落俗套：不管过去还是现在，有些影片可能只是为了追求娱乐而很少会开阔我们的视野。在这些影片中，少数民族成了头脑简单的可爱玩物；外国人则身穿奇装异服，恪守奇怪习俗，他们属于旅游广告牌上的人，而不是活生生的人。台湾影片《一一》强调的是“人性”，而不是“讨人喜欢”。

主题的力度：表现了一个不朽主题的影片标志着作家或导演对于艺术的追求。《公民凯恩》表现的是一个把财富和名望视为高于一切的人在道德上的堕落。《野草莓》和《第七封印》关注的问题是人努力地想过上一

本章年表

先驱时代（1779—1900）	
彼得·马克·罗杰	1779—1869
托马斯·爱迪生	1847—1931
无声片时代（1900—1927）	
D. W. 格里菲斯	1875—1948
麦克·塞内特	1880—1960
查尔斯·卓别林	1889—1977
谢尔盖·爱森斯坦	1898—1948
二战以前（1927—1945）	
路易·B. 梅耶	1885—1957
约翰·福特	1895—1973
巴斯比·伯克利	1895—1976
弗兰克·卡普拉	1897—1991
列奥·麦凯里	1898—1969
普雷斯顿·斯特奇斯	1898—1959
亨弗莱·鲍嘉	1899—1957
阿尔弗雷德·希区柯克	1899—1980
路易·布努埃尔	1900—1983
克拉克·盖博	1901—1960
贾利·古柏	1901—1961
玛琳·黛德丽	1901—1992
詹姆斯·卡格尼	1904—1986
加利·格兰特	1904—1986
克劳德特·考尔白	1905—1996
詹姆斯·史都华	1908—1997
凯瑟琳·赫本	生于 1907 年
二战以后至今（1945— ）	
弗雷德·阿斯泰尔	1899—1987
黑泽明	1910—1999
康丁弗拉斯	1911—1993
琴吉·罗杰斯	1911—1995
奥森·威尔斯	1915—1985
英格玛·伯格曼	生于 1918 年
费德里科·费里尼	1920—1993
朱蒂·加兰	1922—1969
罗伯特·阿尔特曼	生于 1925 年
斯坦利·库布里克	1928—1999
迈克·尼科尔斯	生于 1931 年
弗朗索瓦·特吕弗	1932—1984
弗兰西斯·福特·科波拉	生于 1939 年
马丁·斯科西斯	生于 1942 年
斯派克·李	生于 1957 年

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型 电影中的偶像和象征

牛仔：系纵贯20世纪大部分时间里的典型的美国英雄；许许多多的西部小说和电影中的主人公。最初是以坚定的个人主义、荣誉感以及率直为特征的人物。后来，在美国边疆的历史变得更加广为人知以后，牛仔受到人们更多的怀疑，甚至是冷嘲热讽。

匪徒：许许多多低俗小说和黑色电影的主题。匪徒有形形色色不等，从一个有几分和善甚或是好心肠的类似罗宾汉式的流浪汉一直到更邪恶和残酷的人，它是美国资本主义最糟糕的体现。

独行侠：不需要对任何人或任何事业负责的人，常常会脱离今天的社会。

弱者：或则体力上不如对手，或则因贫穷受人鄙视，或则是一个不相称的主人公，可他却奇迹般地设法战胜了对手，例如，卓别林饰演的小流浪汉。

鲁道夫·瓦伦蒂诺：黑皮肤的异国恋人之代表，英俊得让人无可抗拒。

种更加充实的生活。不过，宏大的主题并不会保证一部作品必定是艺术品。二维人物以及做作的对话甚至可以让主题最高尚的影片必定成为败笔。

不能违背可能性：在表现公众人物的传记片中，歪曲事实是不能原谅的，正如在一部文学作品被改编成电影时硬加上“大团圆”结局这种做法一样不可原谅。很早以前，电影就宣称只要能讨观众的欢心，一切都无所谓。托马斯·哈代的作品《德伯家的苔丝》曾被改编成电影。在电影版中，被判死刑的女主角为最后一分钟不切实际的缓刑所拯救。对于观众是否愿意面对现实这一问题，好莱坞总是嗤之以鼻。

1940年，戏剧《我们的小镇》风行一时，因此好莱坞马上就买下了它的电影版权。在舞台上，女主人公死于难产，这说明生死乃是一种自然循环；人们必须接受这一点。悲伤会过去，正如在生命的自然进程中，一切都会过去一样。对于剧作者桑顿·怀尔德而言，忽视死亡是不诚实的，死亡也不只发生在老年人身上。怀尔德知道生命不会按照人们意料之中的剧本上演。

可是，在电影版中，女主人公明显因为爱的力量而死里逃生。电影歪曲了作者的本意。关于生活，它在撒谎。一部电影在承诺一定会真实反映生活时却在撒谎，这等于它在欺骗那些欣赏银幕艺术而不需要糖衣神话的观众。

真实地刻画性别：除非在社会现实主义影片中，原型化的女人一直以来都是一个装饰性的“侍女”，其幸福取决于在配对游戏中她是否能够胜利。她一般都会打扮得干净利落，穿着得体（尽管人们从来也没有在熨衣架旁看到她），其目的就是要找到一个强有力的男人，他在影片结束时相信自己的幸福就在于同她结合。对于大多数角色来说，白肤金发碧眼的长相是有好处的，这正如生活在一个基本需要很容易满足的社会里同样会有好处一样，因为人们有许多可随意支配的收入去挥霍到他们以为女人会真正需

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

要的珠宝礼物上。幸运的是，好莱坞在过去就打破了这一模式（裘德妈妈虽穷，但却是一个意志坚定而独立的人），而且仍在继续这样做。国外影片，特别是存在严重的性别不平等问题的国家所生产的影片，正在让观众真正但却痛苦地意识到女性所受到的不公平待遇。

本章讨论了许多影片，倘若你看过这些我们特别赞誉的影片，你也许会有不同的意见。具有批判精神的思考者对一部渴望成为艺术的作品会加以认真思考；在批判的思考者中间展开的辩论最可以和谐地体现人文学精神。通常，讨论本身比作品更重要。倘若你有不同意见，那么你就在表达你的珍贵的自由思想和自由言说的权利，这体现出你愿意思考的自觉性、对于可能性的开放态度，以及你进行选择的才智。

思　考

1. 本章提到的一些电影——例如《公民凯恩》——虽然票房收入不理想，但却受到评论界的好评；另一些电影尽管评论界多有微词，但票房收入却迅猛飙升。一些批评家看不上“大片”，其暗含的意思是有相当多的公众都缺乏品位，成为烂片的“赞助者”。挑出你最近看过的一部不但票房收入极好而且你认为也是电影艺术的影片。
2. 一部优秀恐怖片的构成要素是什么？注意，尽管评论界认为1998年翻拍的阿尔弗雷德·希区柯克的《精神病患者》是一个败笔，但它仍然很受欢迎。如果确实有可能，把两个版本都租来，作一下比较。
3. 找出本章论及的一个导演，写一篇小论文阐述电影作者。或者，写一篇论文讨论一个本章没有提及但你却认为可以担负起电影作者之名的导演。
4. 以卓别林和鲍嘉为例，阐述银幕角色的含义。再多做些评论阐述一个更为现代的明星，你认为他/她创造了一类银幕角色。
5. 如果说爱森斯坦在《战舰波将金号》里创造的著名敖德萨阶梯片段是虚构的，这会有什么不同吗？换句话说，倘若一部影片假装成真实历史的话，它是否可以偏离事实？
6. 说出两部你看过不止一次的影片。虽然你已经了解其中的故事，可是什么因素会继续让你对它们感兴趣？
7. 描述一下你最近看过的分属于3种不同类型的3部影片。指出每部影片的类型，并通过该片对其所属类型加以说明。
8. 如果你成了一名导演，而且你还会有一个赞助商不断给你出钱，他不在乎一部电影是否会挣回成本，你想拍什么电影？尽可能详细地描述一下你要拍的这部电影，并说明你为什么决定拍它。
9. 本章开始的那幅剧照来自《飘》中一场很有名的戏。斯佳丽同她的朋友梅兰妮正站在一个生命垂危的士兵床边，她第一次体验到了战争的真实。这场戏由一个推轨镜头引入，最后给出了两个女人的特写。注意梅兰妮的热情与斯佳丽的冷漠之间的对比。这场戏被称作是“纯”电影的范例。试说明这种评价的含义？

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

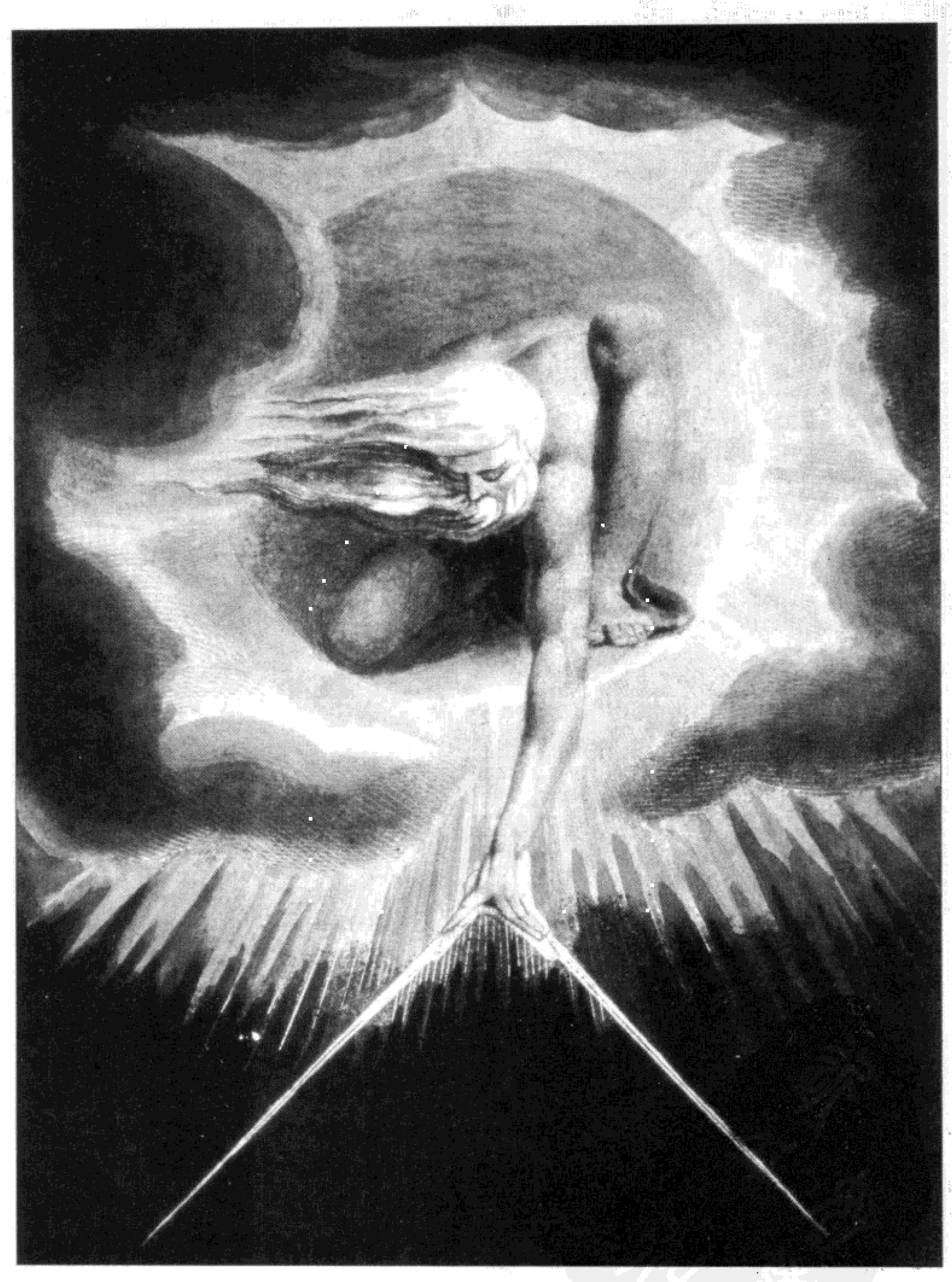
第三部分

人文学主题

世界正值夜半，诸神逃逸，大地瓦解，人成为大众，一切自由与创造之物遭到怀疑与敌视，殃及整个大地，而那些幼稚的范畴诸如悲观主义、乐观主义等等，早已成为荒谬之物了。

马丁·海德格尔

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



一位艺术家想象《希伯来圣经》中描述的全能者(上帝)。威廉·布莱克,《永生之神》,1794

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第十章
宗　教



宗教是全世界数十亿人日常生活中不可或缺的一部分。他们阅读宗教书籍，佩戴神圣的象征物，在节日仪式上吃或戒吃某些食物，他们的出生、结婚和死亡都会遵照某一特定信仰的要求。因为宗教现象极为普遍，同时由于宗教主题极为经常地出现在艺术和哲学中，因此，认识这一强大力量的巨大影响在人文学的学习中是非常有意义的。

在各种教派的圣经中，有犹太教和基督教的《圣经》、伊斯兰教的《古兰经》、印度的《薄伽梵歌》、佛教经文、中国的《道德经》，以及其他提供有关过去的信息并为现在的生活提供指导的著作。宗教色彩鲜明的文学作品均以笃诚的虔敬为基础——譬如但丁的《神曲》，其中有对地狱、炼狱和天堂的描写，以及弥尔顿的《失乐园》，其中有对《创世纪》中亚当和夏娃故事的阐释。

对传统信仰的质疑可以在另外一些作品，譬如费奥多·陀思妥耶夫斯基（1821—1881）的小说中看到，他似乎认为基督教是解决世界问题的出路。托马斯·哈代（1840—1928）在《德伯家的苔丝》中写下的最后一句话清楚地表达了他对宗教的看法，当时女主人公因为谋杀勾引她的人而被处决后，叙事者评论道："不朽之王结束了他与苔丝之间的游戏。"

许多世纪以来，在西方人文学中普遍存在着对于宗教教义的争议，然而，这种争议在东方作家中远为少见。东方人的心灵中没有令人痛苦的困惑。西方人的心灵很久以来就习惯了质询和分析。在本章的后面我们将看到，甚至早在圣奥古斯丁时代，这位哲学家在最后接受信仰前都会对该信仰提出深刻的质疑。

宗教曾掀起过广泛的讨论，它甚至还引发过毁灭性的战争。在那些认为对于一本圣经应该做字义解经法的原教旨主义者，以及那些乐于接受变化并愿意修正自己信仰

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的人之间，宗教继续引发着激烈的争议。另一些人则发现自己处在中间的某个立场上，或者，他们完全不理会宗教，除非它会成为某一问题的焦点，譬如，用税款资助教派学校、群体祷告、或家里有个人选择了意料之外的婚姻伴侣。

宗教是某种无限单纯和纯真的东西。它不是知识，不是情感的内涵……它不是义务，不是克己。它不是限制：而是无限广袤的宇宙中，一种心灵的方向。
——赖内·马利亚·里尔克

本章将考察宗教对我们及对人文学产生影响的诸多方式。这里所使用的宗教的含义是在所有文化和所有时代中我们都可以看到的一种现象，它是对于普遍需要——相信或不相信存在一种更高级的秩序——的认可。此外，宗教也是对于通往神性之各种不同道路的探索。

本章的学习分为多神信仰的宗教；把神视为一种普遍的精神秩序而没有位格的宗教，以及相信只有一个神的宗教。在本章结尾，我们将列举人文学所探索的一些宗教主题。

多神信仰

早期的宗教实践属多神信仰，有各种仪式敬拜神。一神教只敬拜一个神，这个神创造并统管宇宙。一神论的概念只有几千年的历史，可上溯至一个埃及法老，他生来即是阿蒙霍特普四世（约公元前1363—前1347）。一神教在埃及是一个备受争议的观念，因此它对于传统的多神教的取缔只维持了很短的时间。

大量的神话都是围绕早期宗教里的诸神创作的。一些神，譬如托尔——斯堪的纳维亚冥界中的铁腕统治者，他凶暴残忍，对人类行驶巨大的权力。可另一方面，希腊女神阿弗洛狄忒却给世界带来了爱，而希腊神阿波罗则让世界摆脱了愚昧。

埃 及

至少从7000年以前开始，宗教和日常生活在埃及就已密不可分。人们把国王当做神来敬拜，并为他们建造伟大的城市和纪念物。普通百姓周围的东西都在提示他们的神—统治者。埃及的宗教孕育了一个杰出的早期文明。巨大的雕像、半身石像、珍贵金属制成的头像、精致的石雕装饰的庙宇，当然还有金字塔和陵墓，这些东西建造出来以为法老提供奢华的来世生活，而所有这一切的基础都在于这一原则：国王乃是神。这些城市如今所剩无几，然而，因为这些包含了极为丰富的艺术品和人工制品的巨大陵墓卓绝地独立于时间的存在，我们才能拼接出古埃及的状况。

陵墓的穴壁刻有象形文字、图画、代表字词和观念的符号。据我们所知，这些符号就是埃及文的字母表。通过对它们的破译，我们得知埃及人把生命看成一种连续不断的、有秩序的过程，为一系列的王—神所统治，他们会把自己的神性传递给自己的后代。某一家族掌权的时期称为“朝代”。

埃及艺术史可以按不同的朝代划分。每个朝代都有自己的神像和艺术风格，尽管

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

几千年来，法老差不多都会被描绘成理想化的人，他们长相高贵。传统埃及艺术很可能影响了希腊和罗马艺术家在描绘自己的神明时所使用的技法。因为法老是将在他们的陵墓中获得永生的神，因此在他们的石像或金属像中，不能有任何看起来“完全”像人的特征。



阿肯那顿，将神和凡人统治者分离开来的埃及法老。

公元前14世纪晚期发生了一次变故。阿蒙霍特普四世宣布宇宙的统治者是一个至高无上的神“亚顿”，即日轮(sun's disk)。他还把自己的名字由阿蒙霍特普四世改为阿肯那顿，即亚顿之子。他说法老是亚顿在尘世的代表，他虽仍继续受到人们的崇拜和敬慕，但是，一种明确的区分已然作出。国王死后，他们将享受永生的快乐。他们应该像以前一样建造并装饰自己的陵墓。

然而埃及的艺术风格在阿肯那顿统治期间也发生了转变，就像这个浅浮雕（一种石壁上的雕刻艺术）的照片所表明的。它远不是阿肯那顿本人的理想化侧面像。其面部特征粗糙，下颌突出，几近一幅漫画。

阿肯那顿的王位由其女婿图坦卡门接任。图坦卡门虽然18岁夭折，但他还是得以成功地废除了其前法老的一神教。大概，作为一个国王，他视自己为神。在登基之后，他一定是立即着手为自己来世作准备的，因为在1922年发现的他的陵墓里，其中满是世界上的一些最伟大的艺术珍品。这位法老的名字已经变成不朽的“图特王”，人们有时用这个名字来指示这样一种人，即他们不仅极度富有，而且还会炫耀自己拥有的每一种物质财富。

在20世纪70年代，埃及政府组织了一次图特王陵墓葬品在世界范围内的展巡。成千上万的人们涌进各大博物馆，惊叹于那些漂亮的陶器、现在还保持完好无损的雕刻，尤其是那樽结实的、图坦卡门雕像躺卧于其中的金制棺木，他交叉着双臂，每只手里都握着一个代表王权的节杖。

有权势的人需要人们将他们奉为神明，崇拜他们。这种需要是埃及艺术奇迹的源泉。而它又来源于这一宗教，该宗教会将神性不断地赋予给一个绵续不断的神—统治者家族。

印度教

印度人的宗教在印度的起源已消失在历史的迷雾中。尽管印度教一词本身在西方

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

直到 19 世纪才出现，但人们相信它大约在公元前 1500 年左右逐渐形成。在这个过程中，印度教吸收了许多宗教习俗和经文。这里，我们把印度教用做一个无所不包的通用术语，指印度的宗教传统及其信奉者。在印度，有许多历史派别，它们对于圣经以及不同的神在人类生活中所起作用的解释，有极大的分歧。

公元前 3000 年，印度这块土地受到了各种军队和文化的侵略，并被占领。它们带来了自己的神、仪式和习俗。学者们常把公元前 1500 年确定为悠久的印度传统的开端，因为差不多在这一时期，雅利安人（Aryans，意思是"高贵的人"）统治了印度，他们带来了梵语字母表，确立了国教，而这又进一步促生出一种巨大的经文和文学文本传统。

神圣的文献称为《吠陀经》，其中的《梨俱吠陀》被认为是最重要的。它包括了诗歌、在宗教仪式上吟唱的赞歌，以及祭祀仪式所敬拜的许多神明的名字。

帝奥斯・皮塔在雅利安人中相当于希腊多神信仰中的主神宙斯（罗马的名字是朱比特）。波里提毗是地母；因陀罗是风暴和战争之神；伐楼那是天神，掌管宇宙秩序。印度教里的主要仪式之一是献祭仪式（在其早期阶段，很可能会使用活人祭品），因为人们相信神会下到凡间帮助祭祀者。几乎在所有的早期宗教中，人们都需要不断地安抚神；否则，凡间就会遭受不幸的后果。

因为我渴望，所以我活着。
——《奥义书》

《吠陀经》是启示凡人的圣言。在这点上，《吠陀经》与《希伯来圣经》以及伊斯兰教的《古兰经》相似。同《吠陀经》密切相关的是《奥义书》。《奥义书》不是启示性的宗教真理，而是在圣人及其学生之间哲理性的对话录，但《奥义书》中也包含了严格的生活指导原则，因此也会被视为神圣的。

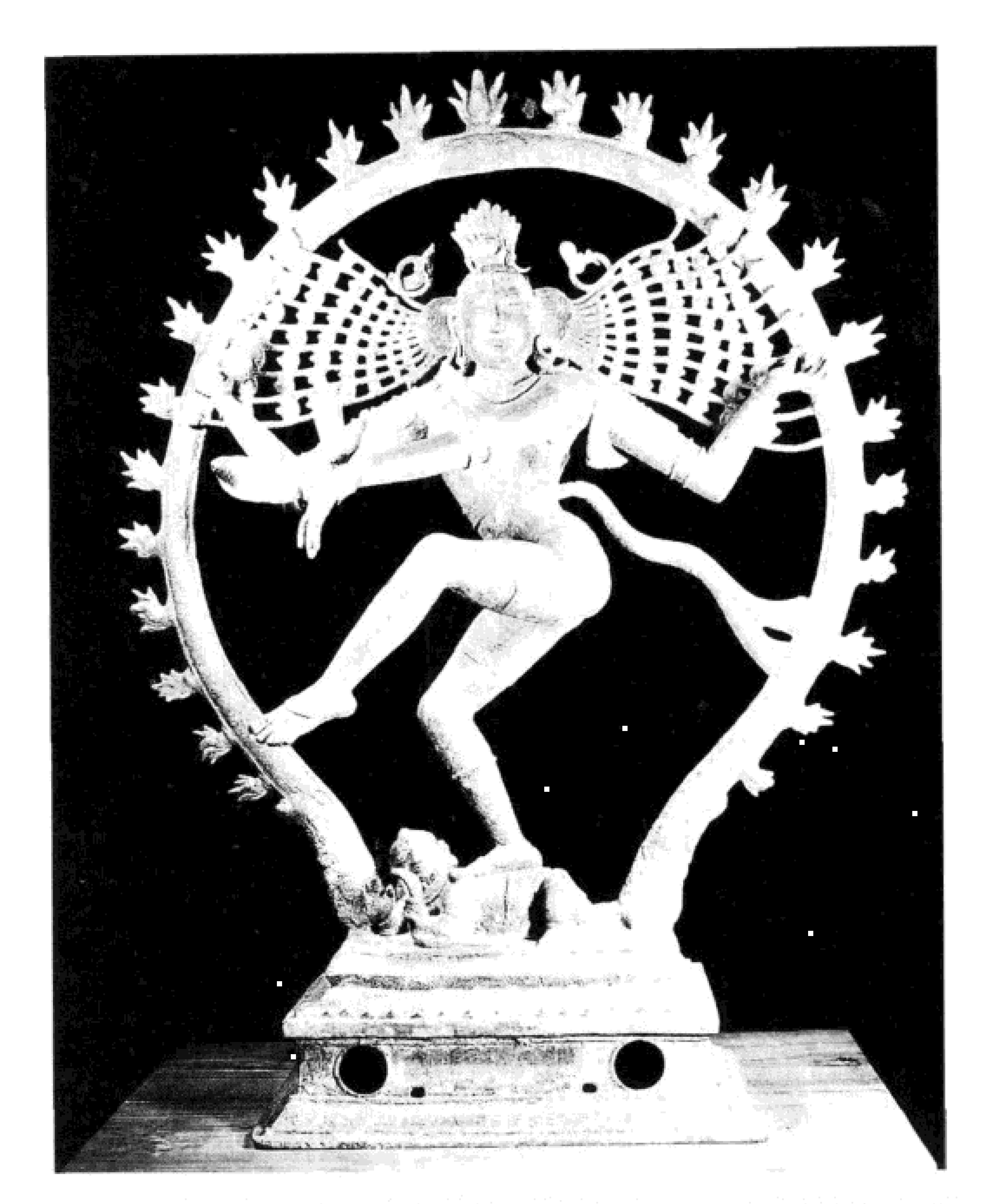
在人们深爱的经文中，有一部是《薄伽梵歌》（"赞主歌"），这是一部现仍广为人们阅读的史诗。它像《奥义书》一样，对于人类和神的存在都提出了许多富有哲理性的见解。

除了这些著作之外，还有许多文学著作，它们或是描写祖先的英勇事迹，或是针对生命的意义以及人对于神应该承担的责任等问题提出的更加富有哲理性的辩论。最早的著作是《摩诃婆罗多》，又称《婆罗多战争史诗》。婆罗多是雅利安人部落的一支。这部史诗是世界历史上最长的诗歌，有超过 10 万个诗节。同我们在第四章中讲到的维吉尔（公元前 70—前 19）的罗马史诗《埃涅阿斯纪》相似，《摩诃婆罗多》为后代记叙了一份骄傲的历史。主人公是奎师那，他是一个神，但也可以变成人，支持正义事业。

虽然没有《摩诃婆罗多》那样长，不过却受到人们同样珍爱的是《罗摩衍那》，它描述了罗摩的英雄事迹。罗摩既是凡人，也是神，在此书中是毗湿拏。除了记述罗摩的英勇行为之外，这首诗里还有许多段落都是给凡人的建议，如何让他们在这个充满悲哀和痛苦的世界上生活得幸福。这部作品仍最为人所尊崇，虔诚的印度人仍会信奉它的教导。

随着时间的流逝和文化上的交流往来，印度的宗教传统经历了许多变化。其中最有影响的变化是人们所熟悉的神的三位一体：在可见的宇宙中万事万物的创造者梵天；毁灭之神湿婆，他令一切最终归于消亡，从而为新事物的诞生作准备；还有守护之神毗

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



三位一体的印度教三神祇中的第二个神湿婆在此处被表现为舞蹈之王，掌管持续不断的流变。

湿拏，他在创造和毁灭两种力量之间保持平衡，从而保证存在的连续性。随着时间的流逝，湿婆和毗湿拏在众神之中变得越来越重要。

因为毗湿拏带来稳定性，所以尤为重要。在印度人的生命观中，个体虽然天天都会感觉到不断的变化，但变化其实只是一种幻觉。人类苦难的根源就在于看不到存在的不变本质。

湿婆是变化之神。在印度人的雕像和绘画中，他经常被表现为用自己的许多条胳膊和腿手舞足蹈的样子。舞蹈代表的是生命的持续变动。按照印度人的思想，学习接受这种变动，而不是让自己淹没于其中乃是人生的根本目的之一。

在生命连续不断的舞蹈之彼岸，在纷繁往来、市场上每日交易之彼岸；在财富、贫穷、辛苦劳作、爱情的得得失失之彼岸；在痛苦和死亡之彼岸，存在的是一个宇宙灵魂。每一样事物和每一个人都是它的一部分。人们赋予给它的名字是梵。三神祇梵天、毗

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

湿拏和湿婆乃是这不变的宇宙灵魂的化身。他们阐明它的运行方式：创造、稳定和毁灭。它超越众神而存在；不过，它只能藉由众神为人们所了解。

在宇宙的背后有一个统一精神这个观念曾对许多西方哲学家和艺术家产生影响，他们还给它起了不同的名字。德国诗人约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（1749—1832）把它称作"世界一灵魂"（world-soul）。美国哲学家拉尔夫·沃尔多·爱默生把它称作"超灵"（over-soul），并以这个名字为题写了一篇著名的文章。我们曾在第四章中讨论到约翰·斯坦贝克的《愤怒的葡萄》。在这部小说中，主人公汤姆·裘德向他妈妈解释说，他不能留在自己的小家里，只为他们自己的生存而劳作，因为还有许许多多人在忍饥挨饿，无家可归。他相信所有的人都是"一个大灵"（one big soul）的一部分。因为他已经认识到这个真理，因此除了为他人奋斗之外，他别无选择，即便这样做意味着牺牲个人的安全以及自己可能会拥有的一个更幸福的未来。

我们大家彼此息息相关。

——勒科他人在历届吸烟仪式结束时说的话

美国诗人瓦尔特·惠特曼深受印度宗教思想的影响，他为自己最著名的作品集取名《草叶集》，这个名字乃是一个隐喻，其意义可由该思想得到解释。草就像梵一样，是一个只能借个体叶片而存在的整体。惠特曼认为，如果你拥有了一片叶子，你就拥有了草。如果你拥有一滴水，你就拥有了水。如果地球上只剩下一个人，人类就会继续存在。任何一个个体都与所有其他人一样重要。

> 我赞美自己，我歌唱自己，
> 凡我承担的，你也将承担，
> 因为属于我的每个原子也同样属于你。[1]

但另一方面，一片孤独的草叶将会消失在宇宙之中，一个脱离人类大家庭的孤独者同样也是如此。惠特曼的民主观以及对于个体公民与全体人民之关系的看法可以说是一种古代宗教哲学在政治上的延伸。

惠特曼，一个人权的倡议者，反对一切极权主义统治，反对自己国家中的官僚主义。印度宗教至少在理论上必定是平等主义的。因为梵是巨大的灵魂，因此在我们每人的内心中也存在一个个体灵魂，称为自我（atman）。人人平等。宗教学者约翰·A. 哈钦森告诉我们，在印度人的思想中：

> 在构成客观世界之基础的绝对或普遍的现实，与每个人在自己主体存在之基础中可以发现到的现实之间，有一个完满的本体。这两种现实是通向同一个终极现实的两条不同的路。每个人的灵魂都是这终极现实的一个碎片。因此，人的最高使命就是去认识这一事实，从而去认识这个巨大的本体或统一体，它就是圆满、救赎和福乐。[2]

梵与自我的统一是印度宗教为人文学、为不断争取人人平等的事业所作出的巨大贡献之一。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

希腊和罗马的多神信仰

我们已经讨论过一些希腊宗教里的神，其中不存在像宇宙灵魂这样的东西。相反，希腊和罗马的神都是大于生活的人。宙斯（罗马的朱比特）和他的妻子赫拉（朱诺）一直吵吵闹闹，不断干涉人间事务，而结果有时是自己反受其害。然而，希腊人和罗马人都尊重人的理性，因此会让神来掌管这一珍贵的财富：雅典娜（弥涅耳瓦）和（希腊和罗马的）阿波罗为祭祀者带来了真理与智慧。

智慧始于惊叹。
——苏格拉底

然而，希腊和罗马在人与神之关系上的看法却不同。希腊神话中充满了个体与家族毁灭的故事，原因是他们的某个行为或某句话冒犯了某个神。父辈的罪总是会追讨到孩子身上。一些像索福克勒斯这样的作家常把生命看做是一场为了躲避命运而做出的永无休止而又最终无益的挣扎。他们强调神的愤怒，以及人类悲剧性的不顺从。另一些像欧里庇得斯这样的作家或则不信神，或则认为神一般说来都反复无常，出尔反尔，而且也不会公平待人，因此根本不值得敬拜。

对罗马人来说，神是他们的理想自我。罗马人虽把一些希腊神话吸收到了自己的文学之中，但这样做显然是为了强调罗马人的神性特征，他们可以征服和统治全世界。命运的存在是一种神圣的力量，将罗马文明带到已知世界的各个角落。希腊人的多神信仰给他们带来的是悲剧。罗马人的多神信仰却让他们认识到自身的优越性。

印第安宗教

很少亲身接触到印第安人，而只通过阅读像《铁血金戈》这样的小说或者像《海华沙》这样的诗作才了解印第安人的人常把印第安文化视为铁板一块，在全美和阿拉斯加——不论在哪儿发现到密集的印第安人居住的地方——都一成不变。这种观点显然是错误的。印第安文化及其所奉行的宗教如同世界上的任何一种文化一样纷繁多元。

在印第安人居留地及某一特定的土著人口占多数的地区附近居住的人可能习惯了参观印第安人的艺术及手工艺展，习惯于参加那些向公众开放的典礼及仪式。然而，将自己对印第安人的了解局限于这种活动就等于拒绝让自己更深刻地了解一种极为复杂的、可能比西方文明还要古老的文明。

> 土著人的文化、价值及传统不只是工艺品及雕刻。他们对于长者智慧的尊重、他们超越了核心家庭而囊括了整个村庄的家庭责任观、他们对于环境的尊重、他们相互分享的意愿——所有这些价值观都在他们自己的文化中保留下来，尽管有持续压力强迫他们放弃自己的价值观。[3]

首先，人们对这个文明的起源了解什么？一些人类学家相信各种印第安群体都可以追溯至10000年以前许多来自亚洲北部的迁徙，人们在当时可以徒步从西伯利亚来

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

到阿拉斯加。可是，有土著人坚称他们的文化最初就起源于美洲本土的大地上。他们中有些人相信最初出现的是人，然后许多人变成了动物，这种反进化论观至少有助于在某种程度上解释这些文化与动物世界之间的长期联系。

无论其起源如何，印第安人很久以前便分成不同的群体迁居至整个美洲大陆；无论在哪里定居，他们都创建了早期文明，发展出自己的语言，奉行自己的宗教。文化人类学家发现，这些群体中既有许多不同，也有许多共同的信仰和价值观。

一个首要的共同信仰是多神教。然而，如同即将出现的希腊人和罗马人一样，不同的群体常将神及其世界视为是对尘世的延伸。正如有些人比其他人更是好猎手一样，因而也有许多男神和女神掌管狩猎，赏赐那些过模范生活、行仁慈之举——例如分享食物的人；惩罚那些没有如此生活的人，让他们的猎物短缺。

阿拉斯加爱斯基摩人的富足依靠海洋，他们敬拜一个名为塞德娜的女神，她是半人半鱼，生活于水下。她密切注意其百姓的日常生活，让好人捕到的鱼足够所需。

在依靠土地求生的民族中间，其他的男神和女神都与农业有关。在这方面，他们与全世界担心旱灾严寒、为春雨和夏雨而欣喜的人奉行同类的仪式。

16 世纪左右，基督教的到来给印第安人的信仰、生活方式及宗教活动带来了巨大变化。在许多情况下，出现了新与旧的融合。基督徒的父神有时变成了大神灵，控制全世界，但他也有许多监督狩猎、耕种、收获的帮手，因此宗教礼拜便分成许多向大神灵及其他男神和女神表达敬意的仪式。

转变不是一蹴而就的。通常，在基督教移民及他们视之为野蛮人、魔鬼之子的土著人之间会发生可怕的冲突。移民经常犯下大屠杀的暴行，土著人继而会以牙还牙，这由此又强化了他们作为疯狂的勇士之名声，所以应该把他们斩尽杀绝，或者，要为了他们的好而改变其信仰。最终，居留地得以建立，许多居留地至今仍得以保留。诚然，也有印第安人会融入主流文化，但许多人会继续珍视并奉行他们自己的传统习俗及礼拜方式。

也许不存在一种普遍的印第安宗教这样的东西，为一些人视为宗教性质的活动实际上只是一个与大地、海洋和天空紧密联系的民族所惯有的日常生存方式。但此中的问题是，其他文化的宗教仪式局限于每周的几天或是每天的几个小时，印第安人却不同，他们可以持续不断地意识到诸多主宰自己的力量。

非人格神信仰

以宇宙灵魂为其总原则的印度教不包含一个承诺使人可以摆脱痛苦的人格神。诚然，它还为这个灵魂取了一个名字：梵天。但是，梵不是一个自觉的存在。梵是宇宙秩序。梵是信仰者在说“下雨了”（It is raining）这句话中的虚指词“它”（it）。雨存在于事物的本质中，而梵便是事物的本质。痛苦和不幸是否也在事物的本质中？抑或，它们也像

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

“变化”一样是一种幻觉？

在印度，虔诚的信众都相信痛苦如果不是某个神有意为之，一定是宇宙秩序的一部分。不管怎么说，痛苦总要有一个原因；或者至少人们在忍受痛苦时可以看到希望。《奥义书》提出了生命是否值得活这一问题。它的答案是肯定的，这意味着人最终可以摆脱痛苦。这种状态最初称为解脱，后来，在佛教中，称为涅槃，这是一种摆脱了生命痛苦和压力的至福境界。我们可以推测，没有痛苦，也就不会有这种至福的境界。如果没有痛苦的挣扎，倘若达到了至福之后，我们怎会辨别出这种状态呢？

对于寻常人而言，达到解脱的状态是极为困难的。痛苦一定是因为人有未获满足的欲望，因此毫无疑问，欲望是不好的。超越欲望遂成为人的首要目标，即便对想要过上好日子的穷人来说，也是如此。可是，摆脱欲望的束缚却不是一蹴而就的。事实上，几乎对每个人而言，这都需要花上相当长的时间。

对于生活中的苦难不断感到气恼很容易使人做错事，诸如偷盗、为了满足自己的需要而抢劫他人、说谎、欺骗，甚至是杀人。错误的行为会导致进一步的不幸，这是因为对于不道德行为的惩罚同样也存在于事物的本质中。“业”这个名称指的是一切活动累积起来的道德结果。善业意味着善行的累积；恶业意味着罪恶的累积。在一个人生命结束时，就到了盘点的时刻。如果恶业过多，那么这个人就要在再次投胎时，降到低一级的社会等级中，然后试图再次努力过上一种有德行的生活，尽管要受许多苦。善业的结果是，在再次投胎时会晋升到更高的社会等级，生活条件会更好，痛苦会更少。

然而，尘世的诱惑是巨大的，因此可以预料，生死轮回要持续很长时间。不过最终，也许经历了千万年之后，一个人可能达到解脱，这是永远摆脱苦难的回报，不是天堂，而是最终的安宁。在这样的状态之中，一个人将会理解宇宙的正当秩序。达到觉悟之境，实现自我与宇宙灵魂的彻底合一，生死轮回就此结束。

然而，经文告诉人们，很长时间之后才会出现一个能过上完美生活，达到觉悟之境，摆脱投胎轮回的人。这个人称为佛（意思是“觉悟之人”），佛也许每隔25000年才会出现一次。

不过，这种看法也会改变。有人会站出来说，任何一个人都可以只用即生达到觉悟。在经历许多痛苦和不幸之后，这个人就是人们所说的佛陀。这个人无意间成为一种新宗教的创始人，这种新宗教开始时持有非人格神信仰，直至他自己后来被视为神。

佛　教

这个被人们称作“佛陀”的人对于后来许许多多的佛教徒来说，变成了神一般的人物，尽管他并不会这样看待自己。不过，他受到自己追随者的盛赞（像耶稣的追随者对耶稣的盛赞一样），可起初他并不像可能会获得这种殊荣的人。乔达摩·悉达多（前563？—前483？）生为印度的一个太子，为人们想象不到的奢侈生活所包围。他娶了

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

一个美丽的女人，她给他生了一个漂亮的儿子，一家人生活在从父亲那儿继承下来的王宫里。所有那些认识悉达多的人都非常羡慕他。可是，他却常常感到不安和不快乐。有一种声音不断地告诉他，他不属于这儿，过这种充满感官快乐、但本质上却无意义的生活。他将衰老、死去，可身后会留下什么？他应该怎样度过自己的一生？

传说有一天，悉达多徒步穿过他的村庄时，遇见了对他来说完全陌生的三样东西。第一样东西是贫穷：不管他往哪儿看，他看到的都是伸出瘦骨嶙峋的手乞求施舍的人；第二样东西是疾病：他看到那些无法坐起来乞讨的人只能躺在那儿，因为缺乏营养，又有疾病缠身而日渐衰弱；最后，他看到的是死亡：一个正值壮年的人刚刚死去，他的亲友正准备在大街上将他火葬。对于这些不能在宫中享受特权的穷人来说，生命除了意味着拼命活下去之外，没有任何意义。可这场生存斗争的“回报”却是死亡，以及也许是更为悲惨的投胎转世。

一般认为，悉达多是在顿悟之间皈依的，就像在他之后的圣保罗、君士坦丁大帝以及穆罕默德一样。据传说，就在那天回家之后，他扔掉了他的帝王服，穿上破衣烂衫，同妻儿道别，永远放弃了皇宫里的舒适生活，开始探索另一种生活方式。

像他见过的乞丐一样，他变得一贫如洗。有一则故事说他有一次拒绝进食，一天只吃一粒芝麻，直到他变得非常虚弱，他于是认识到如果再这样下去，那么，在他发现怎样才能过上一种真正有意义、有德行的生活的秘密之前他就会死去。他太执著于追求他从前生活的反面，竟至于他正为此而送命。一天，他说道：“绷得太紧的弦一定会断。”

他发现了一棵很大的菩提树，又称蒲桃树，便坐在下面。他盘腿而坐，而没有把身子靠在树干上，因为他发现在这样完全直立、挺直背部的坐姿可以让他完全清醒。在这种状态下，他突然以一种先所未有的明晰性洞悉了身边的万事万物。毫无疑问，在开始，他的内心想法会与他对外界的观察相冲突。不过，随着时日的增进，他一定渐渐不再意识到自己的内在生命，自己不再是一个孤立的自我，而逐渐成为他正在观察的外界事物的一部分。让自我平息下来之后，悉达多进行了有史以来最早记录下来的冥想修炼，后来人们逐渐将其简称为“禅坐”。

佛经告诉我们，在这次漫长的据说持续了40个日夜的禅坐过程中，风雨大作，甚至洪水泛滥。围在他身边的人惊异地看到悉达多在风吹雨打中一动不动、没有任何反应。佛经中还记载了邪恶的魔鬼前来诱惑他，他们有时把自己变成漂亮的女人，给他送上几大篮子的食物，但悉达


这尊雕像显示在经历了长时间的斋戒之后，佛陀最终放弃了极端的苦行主义，开始采行中庸之道。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

多绝不动摇。最后，暴风雨平息下来，魔鬼也走开了，他禅坐的地方还有整个世界都变得非常平静：

> 白莲花和莲花盛开，由黄金和绿玉做成的睡莲也从天上落到了圣人释迦旁边的地面上。[4]
>
> ……结果那地方看上去就像是神的国度。那一刻，在任何地方都没有人感到愤怒，没有疾病或悲伤；没有人施恶；没有人傲慢；全世界都变得非常安静，好像世界已经尽善尽美。[5]

悉达多达到了觉悟之境，这乃是通向涅槃的重要一步。在西方，“觉悟”意味着认知上的理解。我们在第四章讨论过的《彩票》出人意料的结局使读者觉悟到群体的生存有时是如何以牺牲某一成员为代价的。然而，在佛教中，觉悟是非认知性的，任何语言都不足以描述这一体验。觉悟之人会进入到宇宙精神之中，失去自我的一切意识，完全超越生命之流，以事物本真的样子来看待一切事物，理解每个人的想法、动机、快乐和悲哀。在佛教中，觉悟即是达到纯粹的平静，且涅槃不是死亡，而是无止境的平静。在达到涅槃的自我中，个体灵魂与宇宙灵魂梵再度结合到一起。

据传说，40 天之后，悉达多最后结束禅修站起身，他认为自己不应该继续流连在觉悟的至福状态中，而要完成一项更伟大的使命。这种状态是不是也会是另一种形式的奢侈?它是不是也是一种自我放纵?当他身边有许多人，就像他早先所看到的，身患疾病、深受痛苦时，他怎么有权利享受这种状态呢？他决意向别人传授通往觉悟之路，这样他们也可以达到他所体验过的至福状态。印度教认为偶尔只有少数人才可以在即生之内达到涅槃，他对这种看法提出了异议。他不是一个神。他是一个人，其从前的生活绝非完善。如果他达到了觉悟，那么其他人也可以追随他的足迹。

他首先会建议那些愿意倾听的人，他们必须在两种极端之间，即过度的自律（就像他当初拒绝进食、拒绝财富那样）和绝对神秘地从生活中退隐之间，找到一条中庸之道。做人应该像一根不松不紧正合适的弦。在许多佛陀像中，其指尖在轻轻地弹拨着，这也许意味着中庸之道与弦的相似性。

在悉达多徒步穿行印度的村庄时，他会停下来同任何一个愿意倾听的人交谈。渐渐地，他吸引了一些愿意在他身边随同他一道跋涉的追随者，他会不时停下来与他们分享不断涌入他脑海中的真知灼见。长时间的禅坐使他的理性变得极为敏锐，他认识到对他而言的四个基本的生命真理。他将它们称为四圣谛：

> 苦：生命充满痛苦。
>
> 集：痛苦的原因在于无法实现的欲望。
>
> 灭：有一条可以摆脱痛苦的路。
>
> 道：这条路即八正道。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

八正道已经成为佛教徒追求平静和谐的生活的指导原则，这种生活与道相协调，这种生活让人在临近死亡时，仍可以拥有幸福的回忆，因为他知道他给这世界带来了善。八正道包括：

正见、正思维、正语、正业、正命、正精进、正念、正定。

我们可用如下方式阐述“正”在每一种情况下的含义：

正　见　在了解事物本身之基础上形成的见解。

正思维　决定按照这样的见解去行动。

正　语　说恰当的话，慎言，这样就不会激起他人的愤怒及其自我保护行为。但正语并不意味着一个人为了避免冒犯他人而说违心的话。

正　业　按照事物本身的样子对待他人，与他人相处。

正　命　挣钱维持生存，并帮助他人求得生存，但永远不要为了赚钱而赚钱，不要为了赚取的不必要的财产而赚钱。

正精进　努力做当做的事，不要努力扩大自己的影响力。

正　念　不管在哪里，不管是独处还是有人相伴，都要保持禅坐的心态。

正　定　坚定地专注于实相，不要受自我以及在脑海中泛滥的徒然的纷乱所干扰。

超灵作为主宰者存在于每个人的心中。他按照自己所愿为行为指明方向。然而，生命实体却忘记了该怎么做。他选择了一种行为方式，可随后就陷在了自己的行为及其连锁反应之中，结果只是让自己灰心丧气。

——斯瓦米·帕布帕德

悉达多的佛教从未想成为一种宗教本身。它的修习是高度个人化的。它没有提出清规戒律，相反，它只提供了如何才能过上一种善的生活的建议。随着数世纪的流逝，随着佛教信徒的人数开始以百万计，佛教也发展出许多不同的方面。

一直在不断演变的印度教拥有的教徒从古代信奉梵天、湿婆和毗湿挐的吠陀宗教中汲取了有特色的东西及其圣经的智慧。此外，他们还吸收了悉达多的一些教导。在印度，人们可以看到许多佛陀像，人们有时称他为“主”佛陀，但是，印度教和佛教的融合并非总是一帆风顺。有一支印度教派发展出一种传说，称《摩诃婆罗多》中的神一英雄奎师那假扮成佛陀来到世间，目的就是让邪恶之徒不再信仰印度教，让他们永远遭受诅咒。

印度教与悉达多佛教的一个重要区别在于，在此生中是否可以达到涅槃（解脱）。印度教保留了这一看法，即只有极少数人才可以不用来世投胎。业和来世投胎的观念至今仍是种姓制度的基础。

历史上，种姓并不是一种社会等级，它不受经济资源、这种资源所决定的生活方式以及人们的愿望所支配。种姓制度严格把人限制在出生时的等级中，因为它与宗教密切相关。人们认定，那些生来赤贫、处在社会最底层的人们是因其前世的业所致。不幸的乞丐，其悲惨的存在是注定的，他们被称为贱民。贱民的反面是婆罗门，亦称僧侣种姓。其成员极为富有，理应受到下等人的尊重，因为人们相信他们已经生活了许多世，其生

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

命也越臻完善，因此死后不用再投胎。印度社会现在虽然已经变得更为灵活，但与宗教传统有关的印度社会阶层仍然存在某种程度的僵化。

禅宗佛教承继了其父本哲学——佛教的气质；在实践上，禅宗佛教与日本密切相关。不过，它由印度传人中国，然后抵达日本。*Zen* 一词是日文字，对应汉字“禅”，即“冥想”。禅宗是佛教的一种严格的寺院形式，需要经年累月了除杂念的修习，以及一种持续的长时间冥想的强化训练。

禅的传统可上溯至一个名叫菩提达摩的印度僧侣。在悉达多觉悟一千年之后，菩提达摩来到中国，带着传教士的热忱使人皈依佛法。据传说，这个虔诚的人在一个山顶上禅坐长达 9 年，直到他的腿从身体上掉了下去。

> 禅是一种解放之道，与发现善恶利弊无关，而关乎道为何物。
> ——阿伦·瓦茨

如今，不仅在日本，而且在所有的西方国家，都有人修习禅宗。禅宗初学者会进人名为“沉思室”的寺院房间里，在禅宗老师的指导下学习禅修技巧。传统上，上师的监管非常严格。他们在禅修期内会严密监管学生，如发现有学生睡觉，他们会用一根厚厚的木板抽打违规者双肩。

禅宗上师会向学生提出不能通过逻辑推理来回答的问题。学生开始会感到困惑，但他们渐渐学会运用无心通过直觉回答上师的提问。典型的师徒对话大抵如下：

> 上师：我有多大功劳？
> 弟子：毫无功劳。
> 上师：最高意义上的圣谛是什么？
> 弟子：是空，无圣可言。
> 上师：那么正对着我的人是谁？
> 弟子：我不知道。

上师同样也会提出不能用语言、只能用无心来领会的问题。在这些问题中，最有名的问题是“一只手鼓掌的声音是什么样的”？这种训练的目的是使心灵摆脱传统的使个体与实相相分离的推理过程。在禅宗佛教里，实相没有语言，因此不能用理性来理解。禅修的目标就是与虚空，即实相相遇，从而摆脱自我及其妄念。

记住：悉达多的觉悟是一种不能诉诸语言的体验。如果你问一个禅宗上师，佛陀发现到的真理是什么，答案可能是，**看来你永远都不会理解它**。它有时被称为“**没有名字的真理**”。

现代佛教有许多佛教寺院里的尼僧会长时间坐禅。他们与外部世界的交往只限于购买生活必需品，或是照料穷人和病人。一些寺院为试图摆脱高压生活的人们提供住寄宿舍。不过，也有佛教徒从事房地产经纪或证券经纪。这些人在下班之后，也许会回到郊区的家或是寺院里的一间陋室。所有佛教教派的共同目标都是禅修和超脱。那些在轮回——日常的往来、买卖、与朋友及陌生人的交流——中过日子的人会抱着我们可称之为“坐禅的心态”尝试禅修和超脱，在这种心态下，一个人可以时刻保持清醒，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

对正在发生之事时刻有所觉悟，好似保持禅坐的姿势一样。轮回之中的佛教徒也会行动并对行动作出反应，但他们时时刻刻都会努力保持沉着的理性。悉达多的后继者们相信宇宙灵魂具体化在人的理性，还有创造性之中。许多在轮回中流转的佛教徒在闲余时间会画画、写诗、写故事或创作音乐。他们也许还会在自己随身携带的日记中记录下富有哲理性的真知灼见。

佛教各教派之间虽有差别，但它们的共同点是相信宇宙的运行。就像“它”知道何时该下雨、何时该生长、何时该收获一样，人们必须学会与它协调一致。如果能做到这一点，他们就会公正待人，而且也会受到他人公正的对待，这样他们就会得安宁。印度教、佛教和道教这种在中国发展起来的宗教都相信“道”，即宇宙的运行方式，它有许多不同的名字，它在佛教中称为“法”。只要让道任持自性，它便会呵护万物。合道德的行动亦合于道。追随“道”的个体会和谐地在社会及其环境中生活，而社会及其周围环境也都会和谐地与个体相处。

道　教

道教起源于中国，可追溯至老子的著作。老子生活在公元前6世纪，其代表作品是《道德经》，又称《生命之道》。《道德经》是一本很薄的短诗集，这些短诗通常含义隐晦，似乎很简单，可同时又非常深刻，其中包含这一观念，即道是一种统治宇宙的非人格的神圣秩序。仅当信仰者感到有必要追随这一秩序而生活时，道教才是一种宗教。它是通过身体系统的健康、心灵的和谐运作、在一切人类交往中的伦理行为、尊敬长者、善待陌生人等方式来体现的。那些在每一次的行为或思考中不能追随道的人被视作社会里不能发挥其正常功能的社会成员，他们也因此会受到相应的对待。

发展迅速并对自己的城市文化深感自豪的中华文明孕育了道家哲学。在印度，这一时期大抵是悉达多时代，当时贫富之间出现极大差距。悉达多这位王子认为没有理由以奢侈而自豪，遂放弃了他在社会中的地位。然而，道家学说却告诉我们，我们就是那个充满了偏见和欺诈的社会的一部分，并教导我们在其中自己的行为应该端正，合乎伦理。

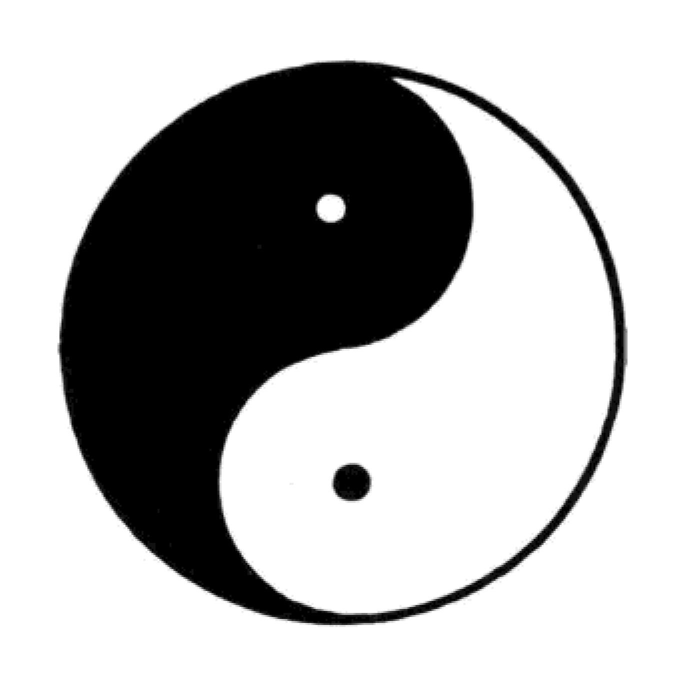
道教之根本在于，道通过对立事物——譬如，生死、男女、日夜、冷热、胜负——连续不断的相互影响而发挥作用。如果我们没有准备好死亡，我们就不能拥抱生活。对死亡的恐惧——或者，就此而言，对与我们所珍视的事物相对立的事物的恐惧——都是痛苦的源泉。如果年轻、活力、没有皱纹的漂亮长相是最重要的，那么，我们一定要知道它们都不会持久，因此一定不要对即将到来的衰老感到痛苦。成功与失败蕴含于世界的运作方式之中。今日的失败者可能是明天辉煌的成功者。

宇宙是由在本质上对立的两极之间的交织纠结创造出来的：阴，消极的因素；阳，积极的能量。在中国艺术中，阴和阳在视觉上被表现为一个由黑白二色的新月形构成

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的圆，每个新月形中又都包含一个颜色互补的小一点的圆。白色的新月形，即阳，是太阳、一切生命的源泉，传统上称为阳刚之原则。黑色的新月形，即阴，是月亮、消极的力量，传统上称为阴柔之原则。消极的阴要求积极的阳的动力，以创造构成世界的万物。二者是平等的伙伴。没有阴，宇宙就会冷荡而没有生机，成为一片贫瘠的虚空。没有阳，阴就不能创造。



道教中阴（黑色）、阳（白色）两极的视觉表达。

也许老子说过的最富智慧的话是这句简单得最易导致误解的话：万物是其所是[①]。在你反驳说“这不太显而易见了吗”之前，你要仔细思考一下这句话。如果它是问“你是做什么的？”，那么我们大多数人都不能用一句话来回答：“我是一名学生、老师、父母、木匠、机械师、获奖作家、法律秘书、足球运动员、巴黎服装设计师……”其中的任何一个词是否能清楚地界定你？

人类社会极为复杂。自然界的其他事物却更单纯。我们从一棵树上摘下一片枫叶，便知道那是一片枫树叶，而不是一片橡树叶或榆树叶。如果有只虫子一点点地蚕食它，我们仍然会知道它是一片枫树叶。不过，这时我们却可以说它上面有一个小洞。倘若这片叶子不再是它该是的样子，我们对此既不会咬牙切齿，也不会感到哀伤。我们明白虫子就是虫子，最后它还会一点点蚕食其他的树叶。

而倘若我们有这样一棵树，在一次长途旅行回家后，我们发现树枯萎而死，我们可能在一段时间内都会为此而感到心烦。我们没有了凉快的树荫。可是，道教信徒却会说此时的明智之举就是，我们要认识到树已枯萎而死，而这就是“其所是”。“万物是其所是”可以帮助我们理解“道”。类似像树死了这样的事乃是“道”的运行方式。接受“道”就是与宇宙和谐相处，可我们并不是所有人都能做到这点。我们有些人会为了拯救自己的树，而以牺牲自然界的其他事物为代价。我们有些人会弄死那个虫子。在道教中，一个虫子的死亡与树的死亡会让人一样伤怀。

自然界的其他事物都能是其所是，它们不像人那样聪明可以掩饰。试想一片冒充成为柑橘花的枫树叶！可是，我们人类却知道如何相互欺骗。我们知道如何说违心的话。我们知道如何撒谎，背着别人说长道短，通过虚情假意操纵他人。或者，自信心不足的我们可能会通过攻击他人而自保。

道教认为，假设所有的因素都适得其所，那么每个人的真正本性，那个人的“其所是”，都是善的，都与道同在。不过，毫无疑问，什么都有可能发生。一个潜在的好的社会成员会被愤怒、嫉妒或者不计一切代价的着了魔的成功欲望所伤害。理想的道教

一切宗教都是对灵魂的哀伤和混乱的治疗。
——卡尔·荣格

① 即道法自然。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

信徒不会说“一个多么烦人、十足可恶的讨厌鬼”。相反，他可能会说“这个人遇到了这么可怕的事真是不幸啊！”毕竟，如果我们关爱的人患了重病，我们不会憎恨他们，我们憎恨的是他们的痛苦。自然，我们很难原谅某个似乎心怀恶意的人，而且，有些人可能永远也不会改好，不会让社会变得更美，不会做一件好事。虽说如此，我们的愤怒与憎恨却不会解决他人的问题，而只会让我们自己变得软弱。

道教学说的核心是“无为”这个概念，它很难准确地翻译成英文。或许，最切近的解释就是“无为而为”。道教的倡导者很难向西方人解释他们说的“为”是什么意思。一种可能性是把“为”理解为尝试去操纵我们处身于其中的现实，按照我们的意愿去改变它。这一过程包括操纵那些我们必须与之打交道的人的思想和行为，为此甚至可以撒谎和欺骗。可另一方面，如果我们能够让“道”自行发挥作用，那么我们就没有在“为”。

如果你能做到无为而为，那么你就是在追随你的本质，不论别人认为你的成就有多么渺小，你也是成功的。每一个真正的人都可以作出自己的贡献，让道变得丰富；而道则会把他拥在怀里保护他。

“无为”是不是意味着别人在操纵我们的时候，我们还应该逆来顺受？它是不是意味着我们的目标只是让我们自己不再感到失望和沮丧?其意义远非如此。老子还说过“道无为，无不为”。道教教导我们，只要有必要和可能，我们必须采取适当的行动。举例说来，一个从不锻炼的人不应该只是长吁短叹，“我的肌肉松弛，我对此毫无办法。”他/她可以参加一个旨在逐渐恢复健康的健身项目。这个行为就是“适当和可能的”。这就是无为而为。不过，如果这个健康的人想要自己一人把一辆掉到沟里的汽车给弄出来，这个行为就是“不适当的”，甚或是悲剧性的。

道教很容易为世界其他地区所接受。它受到热烈的欢迎，尤其是在西方，那里的书店和图书馆里有许多老子的《道德经》。西方强调“为”，它不仅包括人们对于金钱和名望的无休止的追求，而且还包括人们对于理解进而改变宇宙运行方式的需要。道教对于那些对西方的“为”已经感到厌倦的人非常有吸引力。“随它去”是西方道教信徒的至理名言。许多环境论者也都附和这种态度：“随它去，它会自行其道。”然而，另一些人认为人的理性能够、而且也应该按照自己的意志改变自然。

一些西方科学家发现，道家哲学含意深刻，它不只局限于中国文化。举个例子，弗里乔夫·卡普拉在1967年出版了《物理学之道》，他在其中表明了道家的阴阳概念与自然的许多基本力量之间的相似性。自然的基本力量包含对立物之间的引力，比如电磁和地心引力之间的引力。

在英国作家米尔尼(1882—1956)不只是写给孩子们的小熊维尼及其朋友们的书中，道教进入到西方文学之中。在《维尼之道》(1982)中，本杰明·霍夫借用米尔尼故事中的角色和事件富有想象力地介绍了道家哲学。天真单纯的维尼似乎是老子的最佳代言人。他向经验敞开；他在每一刻流逝之际都会贴近它。他从不会为理解事物的需要而困扰自己，他也从不会为自我利益所驱动。同他的朋友小猪皮克利不同，维尼没有自我

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的意识。

在该系列的第一本书，即1926年的《小熊维尼》中，所有动物都非常兴奋，因为小驴伊尔就要过生日了。他们每个人都想送给他一份礼物，可小猪皮克利想让小驴伊尔对他感激不尽，自己好从中获得满足，所以他可以抢先送礼。可"道"却来照顾他了！

> ……皮克利回到自己家里去取送给伊尔的气球。他紧紧地抱住它，这样它就不会被风吹跑了。他飞快地跑着，想要抢在维尼之前赶到伊尔家；因为他想他会是第一个送礼物的人，就好像没人告诉他，是他自己想出这个主意似的。他一路猛跑，想着伊尔会有多么高兴，所以忘了看脚下的路……突然，他的一只脚卡到一个兔子洞里，脸朝下摔个正着。[6]

皮克利从这次经历中是不是学到了什么教训？没有。他对它的理解方式表明他还在执著于自我。

> 皮克利躺在那儿，想弄清楚是怎么回事。开始，他还以为整个世界都完蛋了呢；随后，他觉得也许只是大森林完蛋了；再后，他想也许只是自己完蛋了。现在，他一个人孤零零不知自己身在何处，再不会看到克里斯托弗·罗宾、维尼，还有伊尔了。[7]

霍夫在小熊维尼系列故事中的道教研究并不一定意味着米尔尼是在自觉弘扬古老的中华智慧。毕竟，时空间相距遥远的不同心灵仍可以得出相同的看法，这恰恰证明了它们的力量及其不朽。无论如何，米尔尼为人文学作出了巨大的贡献。他的书确实非常有智慧，它表明最复杂的事物有时可以用最简单的话来概括，无需使用复杂的技术术语。诚然，"无为"可以瓦解博学的哲学家们的努力，但通过这只"不很聪明"的小熊的单纯，我们可以直观地接受无为。小熊唯一一次与自私的较量就是他的那罐蜂蜜，他把它很自然地藏起来，因为那就是熊该吃的东西。

在维尼故事中，有些地方确实提到了中国哲学，它没有直接提及道家信徒，但却提到了孔子的信徒。孔子是一名中国智者，他的智慧都保存在一本名为《论语》的著作中。他否定道家思想，告诉自己的学生说信奉道家思想的人脱离现实。对孔子而言，认为"无为"的社会是和谐实体这种看法是愚蠢的。他创立了一所学校，致力于传授在政府、家庭圈子以及在社会往来中的伦理准则。他的学生把他的教导称为儒教（Confucianism），可小熊维尼则把他们称为"糊涂虫"（Confusionist），也许他是想到了人们传说孔子在72岁去世的时候，因为不能创建一个自己理想的社会而闷闷不乐。

苏格拉底和柏拉图

公元前5世纪伟大的雅典文明经历了一次哲学高潮，它阻断了希腊的多神信仰。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

苏格拉底（约公元前470—前399）专门研究辩证法，这是一种分析性的思考方法。苏格拉底不会只是提出一种观点。相反，他会通过揭示相反观点的缺陷而得出一种观点。尽管他对于人类思想的贡献没有记录在自己的著述中，但其令人尊敬的学生柏拉图（？公元前427—前347）却留下了一些最伟大的人文学著作。其中的一部著作是《理想国》，它提供了对于理想社会的深刻远见。

苏格拉底因被指控鼓吹无神论、腐化雅典青年而被捕。不过，哲学史家却认为致使其身陷牢狱并被判处死刑的真正“罪行”是他教导追随他的年轻人要独立思考，这一目标会使许多政府感到不安。苏格拉底甚至还称自己是“雅典城邦的牛虻”，而且还引以为豪。

据柏拉图所言，苏格拉底既讲过“诸神”(the gods)，也讲过“一个神”(a god)。人们不清楚他是否是在比喻的意义上使用的这两种说法。《苏格拉底申辩篇》是他在刚刚对他宣判死刑的公民集会上所作的著名演讲，按照柏拉图在该篇中的记录，他说他对他们并无恶意，他们也不该怜悯他。相反，他们应该

> 欢快地对待死亡，要知道不管是今生还是来世，恶不会降临到一个好人身上。诸神不会漠视他以及他的生死；他自己即将迫近的末日绝非偶然。[8]

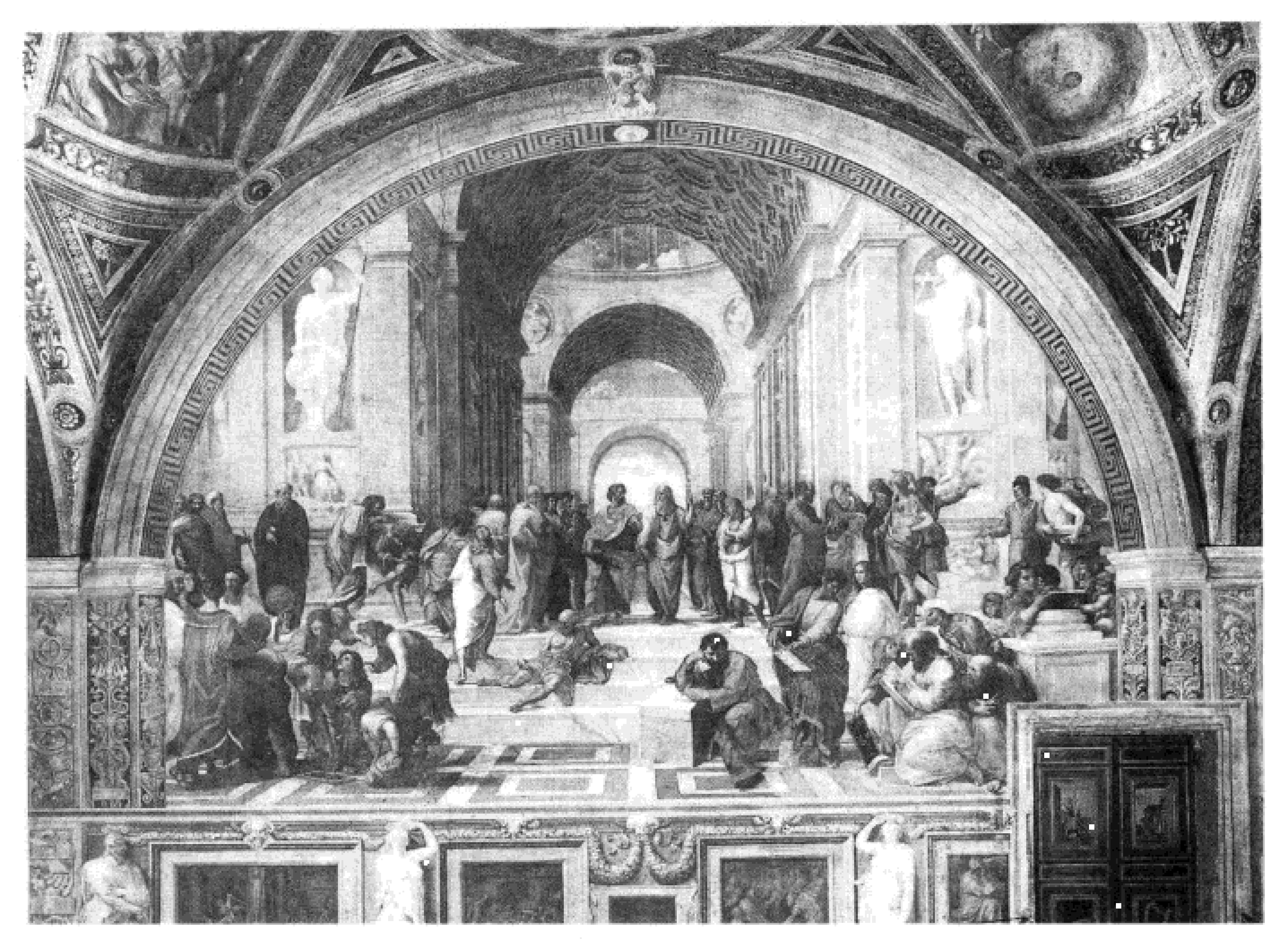
在柏拉图所记述的大量有关苏格拉底的思想中，这种多神信仰的说法没有再出现，这里的这个说法也许是苏格拉底旨在向雅典公民表明自己受到了一种更高级的权威的庇护，而他们事实上也没有打败他。那个权威很可能就是他自己在理性原则指导下的有德行的存在。

他在演讲结束时说：“离别的时刻已经到来，我们各走各的路——我要走向死亡，你们走向生命。哪条路更好，只有神（God）才知道。”[9] 在这里，单人称的“神”不应视为一种正在兴起的一神论的标志。因为在其他地方，苏格拉底也说到了“诸神”。苏格拉底和柏拉图的所有思想都表明，他们对于宇宙中固有的理性以及对于喜欢思考的个体所抱有的信念。理性对于他们而言是神圣的。在《理想国》中，他们创造了一幅理想国家的幻景，由哲学—王而不是类似埃及人的神—王所统治。

亚里士多德的“不动的推动者”

柏拉图在西方创办了第一所正规大学“学园”（Academy，据阿卡德米的公共园林命名，苏格拉底常与他的学生在这里散步），正是在这里，柏拉图影响了他最杰出的学生亚里士多德（公元前384—前322）。亚里士多德日后将创建自己的学校吕克昂。他把逻辑（logic）确立为一种思维方法。在其形而上学中，亚里士多德思考了宇宙是如何开始的，他的结论与一神论相近，事实上极为接近，因此基督教日后欣然将他视为预示了基督教教义的异教徒。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在拉斐尔创作的这幅画的中心位置上的两个人是柏拉图（左）和亚里士多德，他们正在讨论理性乃是宇宙的统治力量，但他们的分歧在于理性是先天的（柏拉图），或是可以经过观察和思考而获得的（亚里士多德）。拉斐尔（桑乔），《雅典学园》，1510年

亚里士多德相信宇宙是一个由太阳和行星构成的有秩序的系统，它一直存在，但在开始时，它冰冷、无生命、没有运动。按照定义，运动总要有一个原因。逻辑促使亚里士多德得出这一结论：在遥远的过去，一定有一个本身处于不动的东西使整个宇宙系统开始运转。倘若是这样，我们就必须确定那东西运动的原因，如此直至无穷。

其结果就是不动的推动者（the Unmoved Mover）这一原则，它应被视为导致了最初结果，即"运动"的原因（cause），而不是一个促发者（causer）。这一区分至关重要，因为促发者可以人格化，而这正是后来所发生的情况。对于亚里士多德来说，冰冷而无生命的宇宙不是被创造出来的；它就在那儿存在。不过，他的系统需要一个推动者，即，一种运动原则的推动者，一种始终在那儿存在的运动的潜在性。他不能理解已存在的东西（其中包括运动原则本身）怎么可能会不存在：

> 因为如果它开始存在，我们就必须假设有一个"已经在那儿"的始源性的构成要素促使它由其中诞生。可是，"这个已经在那儿（存在）作为一种变化基础的事物"的特征恰恰就是我们一直在探究的东西；因此，如果变化者的质料本身会

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

发生变化，那么，它在自身开始存在之前必须已经存在。[10]

即将主宰东西方世界的三大宗教都把创造者（神）和受造物（宇宙）区分开来。由于没有神作为创造者这样一种理论，因此亚里士多德必须解释不动的推动者是什么以及它是在哪儿给找到的。

亚里士多德把宇宙想象为一个球体，其最外围的两层是太阳和行星，以及他所称的第一推动者。球体之外是“最高天”(Empyrean)，有时又译为“天”(Heaven)，即，不动的推动者的处所。不管亚里士多德自己知道与否，他的这一理论都与一神论十分接近，或至少，与支持一神论的哲学基础十分接近。

一神信仰

一神论是一种强大的宗教观念，它仍是今日世界的三大宗教，即犹太教、基督教和伊斯兰教的核心。尽管它可以追溯至3000年以前，但即便是埃及法老阿肯那顿的一神论的短暂统治都没能使早期文化中强大的多神信仰黯然失色。

希腊的古典世界里有许多神。尽管他们在视觉上被描绘成理想的人，但他们也有人的缺点，他们争吵、嫉妒和报复。他们需要祭祀，但祭祀之所以会常常举行，目的不是为了让奥林匹斯山——众神家园中的神对人类要仁慈，而是为了不让他们一时心血来潮搅和人的命运。

犹太教，早期闪米特部落的宗教，他们的祖先可追溯至族长亚伯拉罕。犹太教首先引入了第一个强有力的对于一个全能的神的展望，它后为基督教和伊斯兰教所分享。

犹太教

作为世界三大主要一神教中最古老的宗教，犹太教可能在悉达多、老子和孔子时代之前就以多种形式存在。据推测，《希伯来圣经》是在长达数世纪的时间里，在希伯来奴隶于公元前13世纪逃出埃及之后的一段时间内集体撰写而成。据信，过了很久以后，希望对自己人民的历史和文学加以整理的希伯来学者组织起来写下了最早的圣经。

不论过去还是现在，《希伯来圣经》都是犹太教的基础。由于这本经文经过了许多详尽细致的考察和阐释，因此几乎任何有关经文的证据或含义的说法都可公开辩论。有分歧的问题是：书的来源；作者是否记下了上帝的原话；某些词应该如何翻译；这本书（或经文）是否可以当做历史、传奇或文学作品来读。原教旨主义者偏执于一端，他们会寻找圣经真理的证据，比如诺亚方舟上的一块木头。其他的人更关心用心理学的方法把圣经故事和人物运用于今日世界。还有一些人喜欢从人类学的角度探索《圣经》的发展如何揭示了变化中的神性的本质。对于某些人而言，他们不在乎终极信仰，《圣经》对

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

于他们来说只是慰藉和智慧的源泉。

《希伯来圣经》中的头五卷书在传统上被认为是摩西所作，统称《律法书》(*the Torah*)又称《五经》(*Pentateuch*)。《律法书》以《创世记》为始，讲述了宇宙的创造以及最初的人类如何因为不顺从而被逐出伊甸园。它还记叙了上帝与亚伯拉罕之间的约定(契约)，以及上帝赐予"迦南"作为对顺从的奖赏。第二卷书《出埃及记》讲述的故事是希伯来奴隶获得解放以及他们在摩西的领导下从埃及逃到荒野之地，摩西在西乃山领受十诫。《利未记》涉及圣堂仪式的祭司法。《民数记》包括希伯来人口普查，以及有人试图反叛摩西的故事。《申命记》讲述了摩西的告别演说，他在到达"迦南"之前就死了，他没有陵墓或墓地，这标志他不希望人们将他尊为神。

倾听带来智慧，言语招致懊悔。
——犹太古谚语

其他卷书讲述的故事涉及国王、将军、法官和先知；还有战争、背叛、家族背叛以及和解。其中的主人公都是人，而非理想化的人物，他们挣扎着去了解上帝，保护他们的集体。从公元前10世纪开始，有迹象表明人们对于上帝之本质的理解发生了变化，上帝被视为一个统治者、一个父亲、一个安慰者。大卫是以色列的第二任国王，他在大约公元前1000年接替保罗。《箴言》——被视为大卫所作的抒情诗集里有许多对神的相互冲突的看法。一些诗表现大卫请求上帝消灭一个仇敌，一些诗反映了一个温和而关爱的上帝，他关心他的子民，又称"羔羊"，比如说这首广为人知的第23篇箴言：

> 主是我的牧者，我不必至缺乏
> 他使我躺卧在青草上，领我在可安歇的水边
> 他使我的灵魂苏醒，为自己的名引导我走义路
> 我虽然行过死荫的幽谷，也不怕遭害；因为你与我　　同在
> 你的杖，你的竿都安慰我
> 在我的敌人面前，你为我摆设筵席
> 你用油膏了我的头，使我的福杯满溢
> 我一生一世必有恩惠慈爱随着我，我且要住在主的
> 殿堂中，直到永远。①[11]

希伯来先知时代开始于大约公元前6世纪或7世纪。《先知书》是后追加到圣经中的，它们是特定的作家在回应比如耶路撒冷的沦陷这样的具体问题时出于哲学和道德的目的所撰写的著作。再一次，希伯来的一神论经历了一种深刻的变化，它变得更加复杂，更加关注为寡妇、穷人、孤苦无助的人伸张正义(这种对于社会行为的强调一直是现代犹太教的一条重要原则)。后来的许多圣经著作开始怀疑一些古老律法的正确性。譬如，《路得记》通过歌颂一个皈依犹太教的人而拒绝狭隘的民族主义，这个人后来成为大卫的祖先。

① 此处及随后有关《圣经》的引文皆出自和合本《圣经》(串珠)。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

《约拿书》讲的是一个虔诚信徒的故事。上帝遣他去尼尼微城痛斥城中各种渎神行为。约拿拒绝这样做，于是他登上前往另一座城市的船只而逃离上帝。他受到的惩罚是，上帝派一条鲸鱼把他吞到腹中。他的求救祷告获得恩准，不过，上帝又一次命他前往尼尼微布道。这一次，约拿按照神的吩咐做了。城民听了他的话，开始忏悔。上帝于是宽恕了这座城市，使该城免于一劫。上帝的宽赦让约拿感到愤怒。他来到荒野上，无情的烈日几乎把他烤死。上帝于是让一株植物为他遮阳,可后来又让一条虫子咬死了它。当约拿为失去那株植物感到愤怒时，上帝告诉他，失去这座开始忏悔的城市比失去这株植物更要紧。

我们在后来的圣经时代中看到的是一个令人敬畏而又仁慈的上帝。他为人类行为制定了绝对法则，并会严惩违法者。他是一个牧羊人，既拯救灵魂又掌管一切自然力量，他还会向人类施加这些力量。神性的这种双重性使神学家以及许多宗教和教派的虔敬信徒无论过去还是现在都会提出这一问题：倘若上帝是至善，为什么这世界会有如此之多的邪恶？邪恶乃惩罚这样的回答并不能让每个人都释然。

如果雷声不大，农人就会忘记求神保佑。
——俄罗斯谚语

《约伯记》考察了上帝的真正本质这一令人痛苦的困惑，许多人都认为它是后期的杰作，一个深刻而有天赋的作家的著作，他不仅触及了一神论所提出的也许是最重要的问题，而且还提供了一个回荡千古的答案。这本书堪与希腊最伟大的悲剧作品，特别是索福克勒斯（第三章）的《俄狄浦斯在科罗纳斯》相媲美。在索福克勒斯的这部作品中，主人公将自己刺瞎，放逐荒野，以补偿自己的乱伦罪。死亡来临时，俄狄浦斯看见了一道刺目的光。他朝它走去。他的面庞最后因为理解了神明复杂的行为方式而容光焕发。《俄狄浦斯》系列作品提出的一个关键的哲学问题是，俄狄浦斯为什么必须为一桩命运所施加的罪而忏悔？这份命运就是对卡德摩斯子孙的诅咒，因为他试图与神明平起平坐。即便如此，可问题仍在：为什么无辜的子孙必须遭到报应？

《约伯记》大抵作于索福克勒斯时代，这本书面对的也是这一挑战性问题：为什么灾难会降临到一个无辜者身上？约伯不知道的是，那些苦难——儿子、仆人和群羊的死以及肉体上的摧残——皆是因为撒旦向上帝提出的挑战。上帝挑选约伯作为虔诚义人的楷模，但撒旦却狡辩说约伯之所以虔诚是因为上帝从未让他尝到不幸。

> 你且伸手，毁他一切所有的：他必当面弃掉你。
>
> （《约伯记》1：11）

开始，约伯信念坚定。他“没有犯罪，没有愚蠢地指责上帝”。在上帝允许撒旦使约伯浑身长满毒疮之后，约伯的妻子责骂他还那么正直，催迫他诅咒上帝。这个蒙受痛苦的人没有诅咒上帝，而是诅咒起自己的生日来。他哀悼死去的儿子，他想知道为什么自己虽生来赋有理解力，可这理解力却只会让那些他无法回答的问题把自己撕碎。

> 人的道路既然遮隐，神又把他四周围困，为何有光赐给他呢？
>
> （《约伯记》3：23）

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

随后是约伯及其朋友们之间的一场著名辩论，它让人想起了苏格拉底及其学生之间的对话。他们怀疑一切，而约伯拒绝抛弃信仰，尽管抱持它已经变得越来越困难："论到全能者，我们不能测度。"随后一股狂风向他们刮来，上帝向约伯说话，提醒他因为他没有创造宇宙，因此他必须接受上帝在一切事物中所行的公义。

> 我立大地根基的时候，你在哪里呢？你若聪明，只管说吧！
>
> （《约伯记》38：4）

作为对其忍耐、虔诚、拒绝诅咒自己命运的回报，约伯除了得到成群的牲畜之外，还有一个新家，有"七个儿子，三个女儿"，而且寿命很长（140 岁），尽享天年和荣华。

然而，不像约伯故事的主体，上帝与撒旦的赌博以及为了对约伯做出"补偿"而赐给他一个新家这样的做法似乎显得相当幼稚。对此，拉比约瑟夫·特鲁希金说：

> 天使撒旦在《希伯来圣经》中只露了一次面，而上帝只是为了向撒旦炫耀，便去破坏约伯的生活，这使上帝的角色在道德上显得非常可疑。[12]

不过他接着说，在"上帝与邪恶这一问题"上，这个故事的结尾并没有动摇这部作品作为伟大的寓言的地位。

宇宙宗教体验是科学研究背后最为强大的力量和最为崇高的动力。
——阿尔伯特·爱因斯坦

《约伯记》不是犹太教历史的最终定论。其后的经文包括预言、哲学、圣殿毁灭以及对犹太人随后遭受的流放所表达的哀叹。"后圣经时代"的重要作品是《塔木德》，其含义是"学问"。人们仍在继续研究这一文献，把它作为对《律法书》的解读，其中包括对圣经律法的细致讨论，比如对支付工钱、关爱孤儿以及怎样成为一个所有者都有明确的规定。新的著作必须考虑犹太人在异国他乡的生活条件，对希伯来人在东道国的待遇作出回应，不管是在一个受欢迎的时代——比如在 10 世纪到 12 世纪穆斯林治下的西班牙，还是在不宽容的时代——比如十字军东征及大屠杀时期的许多欧洲国家。犹太教仍在继续演变，对旧经文作出考察和修正，并发展出有关上帝——现在被视为人类生活的参与者的新经文。

像伊斯兰教一样，犹太教也禁止神像；尽管如此，一些艺术家，比如我们在第四章中提到的威廉·布莱克，常会作圣像。其最有名的圣像速写之一是《永生之神》。尽管一些布莱克学者否认诗人/艺术家实际上认为上帝具有人形，这幅速写只具有隐喻意义，可是，当想到或提及"全能者"时，人们马上就会想到布莱克把上帝当做宇宙建筑师的形象化表述。就此而言，它与米开朗基罗在西斯廷教堂的天花板上创作的那幅著名的上帝和亚当之作一道激发着公众的想象力。也许历史上没有一部作品可以像《圣经》这样对艺术、文学、思想、戏剧及流行用语产生出如此巨大的影响。下面是几个源出《圣经》的典故，它们表达了《圣经》对人类文化的贡献：

"在遍地向一切的居民宣告自由"：这道上帝对摩西发出的命令刻写在费城自由钟上，话出《利未记》，他保证以色列子孙的自由，只要他们连续六年播种收割，第七年不

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

播种；如此反复，直到过了第四十九年。第五十年将是宣告自由之年的禧年。

"我岂是看守我兄弟的吗？"：语出《创世记》中该隐和亚伯的故事，这句话道出了一个根本问题，即，一个人对另一个人该负多少责任？

"不打不成器"：《圣经》中的诸多谚语之一，建议如何才能教好孩子。

"彩衣"：语出《创世记》，这是约瑟的父亲送给他的一件礼物，但却为他招来了受到轻视的兄弟们的愤怒和嫉妒。它已经变成了流行习语的一部分，用以表示特惠和偏爱。安德鲁·劳埃德·韦伯的那部经久不衰受人欢迎的歌舞剧《约瑟和神奇彩衣》就取材于这个故事。

"有王不识约瑟"：语出同一故事，用以表达获取书面字据的必要性，而不能依靠也许连下一代都维持不到的友谊。

传道书中有一段著名经文以**"凡事皆有定期"**开始。现代民歌《转变、转变、转变》就是为此而谱写的曲子。这段经文描述了生死轮回，告诉我们万事皆有定时，"天下万物皆有其时"。这首由民歌手兼政治活动家比特·西格创作的歌曲表达了强烈的反战主旨，他用传道书来安慰人们，提醒人们记住如果战争有其时，那么和平也自有其时。

"畏惧上帝"和**"上帝的愤怒"**这种说法提醒人们记住，神保证会惩罚那些不从者。人们常会用"使人敬畏的"一词代替这两种说法。

"金牛犊"：当摩西在西乃山领受十诫时，为迫不及待的民众所造。它已经成为极度唯物主义的代名词。

十诫本身成为民事和刑事法律的基础，其中包括禁止通奸、偷窃、谋杀和作假证。

许多作品的名字都来自圣经，比如《失乐园》、《愤怒的葡萄》、《大地永存》、《亚当的肋骨》以及《伊甸园的东方》。

为孩子取圣经中的名字——大卫、莎拉、撒母耳、约书亚，尽管人们有时会觉得它们显得老气，不过这些名字多年来还是很受人欢迎。

对于艺术爱好者来说，不论其宗教信仰是什么，对于宗教人物和事件的了解可以让他们更加享受一幅伦勃朗的画或一件米开朗基罗的雕塑，还有其他无以数计的优秀作品所带来的乐趣。

圣经主题不论过去还是现在一直在激发着作曲家的灵感。正如列奥纳多·伯恩斯坦在20世纪创作的《耶利米哀歌》一样，门德尔松作于19世纪的《以利亚》即是一个出色的例子。

《哀歌》为先知耶利米所作，反映了耶路撒冷被侵略者攻陷时的一种深刻绝望，而这沦陷是上帝准许的，因为"耶路撒冷罪孽深重"。上帝现在被视为宇宙最高的统治者、宇宙的创造者，对违法者施加惩罚的管理者。

> 主成就他所定的，应验了他古时所命定的。他倾覆了，并不顾惜……
>
> （哀歌 2：17，1—4）

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

《希伯来圣经》中的故事和人物几千年来为诗人、哲学家和艺术家提供了题材、情节以及深刻的问题。正如我们可以从上面的例子中所看到的，它仍在继续发挥深远的影响。

基督教

正如悉达多的追随者们相信他是经文中应许的佛陀一样，耶稣的信众也相信他是先知以赛亚在《希伯来圣经》中预言的弥赛亚。以赛亚在第 6 章第 14 节[①]说：

> 因此，主自己要给你们一个兆头，必有童女怀孕生子，给他起名叫以马内利。

这项预言之后是百姓将要遭受可怕灾难的预言，直到他们被这童子的诞生所拯救。

> 因有一婴孩为我们而生，有一子赐给我们，政权必担在他的肩头上。他名称为奇妙、策士、全能的神、永在的父、和平的君。
>
> （《以赛亚书》9：6）

以马内利这个名字的意思是"上帝与我们同在"。

> 善待自己的朋友很容易，可真正宗教的精粹却在于善待把你当做敌人的人。其他的只是交易而已。
>
> ——穆罕默德·甘地

历史上的耶稣一直是争议的焦点。他生活在希伯来人中间，当时正值罗马帝国统治时期。一些人盛赞他是弥赛亚，给人们带来了一种可以结束压迫、给世界带来和平的哲学。其他人拒绝将他视为弥赛亚。这种不同导致了犹太教和基督教的分裂。基督教以耶稣传播的教义为基础，相信他是上帝所派，以拯救世界。希伯来人则不承认他的神性，罗马人把他看做一个疯子、一个惹是生非的人，于是他们联合起来反对他。以色列的罗马地方官希律王对他审判之后，耶稣被钉上十字架。据基督教信仰，他死后复活，最终升入天堂。

大部分有关耶稣的情况均来源于基督教圣经开头的四福音书。为了把基督教圣经与希伯来圣经区别开，人们称前者为《新约》，后者为《旧约》。福音书为耶稣的四个门徒所作：马太、马可、路加和约翰。《圣经》学者注意到四部福音书对耶稣有不同的看法，而且记叙的耶稣的行为和事件也不尽相同，因此长期以来，他们一直在讨论对观福音书的问题。譬如，著名的圣母生子的故事见于《路加福音》，而不是其他福音书。山上宝训只出现在《马太福音》中。这些福音书之间的矛盾表明它们并非目击者的陈述；不过，其影响却不能因此被低估。

山上传道是基督教与犹太教相分离的一个重要依据。耶稣赞许地回顾了十诫，但接着又说十诫还远远不够。它们谴责行为，而没有谴责不义的动机。例如：

> 你们听见有吩咐古人的话，说：不可杀人；又说：凡杀人的，难免受审判。

---

① 实为第 7 章第 14 节。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

只是我告诉你们：凡没有来由向弟兄动怒的，[1]难免受审判。

（《马太福音》5：21—22）

耶稣的门徒都认为耶稣是圣子。基督徒指出了预言中的"圣子"这个词。可是，圣子也可以指"永在的父"。最后，基督教教会接受这一看法，即，耶稣不仅是圣父和圣子，而且还是他们称作圣灵的精神实体。三位一体——一个上帝作为三个神圣的位格而存在的观念——在公元325年的尼西亚公议会之后，成为基督徒必须接受的信仰。

预言还说一童女将受孕，于是教会教导玛丽是无玷始胎。数世纪以来，基督徒都可以自由接受或反对这样的说法。譬如，中世纪后期，英格兰约克郡的一家贸易行会的成员创作并表演的一部圣诞剧作表现了玛丽与其丈夫在她受孕之事上的冲突。她极力解释说天使加百列向她显现，告诉她说她将成为神的母亲，但约瑟就是不听。他要弄清楚真正的父亲是谁。后来，一次高级天主教教士会议把"圣灵感孕"确立为基督教的官方教义，不容置疑。

在罗马帝国于公元5世纪覆灭后，基督教传遍了西方世界。它要求人们无条件地接受其信仰，因为教会开始对质疑者施加严厉的惩罚。然而，在基督教早期发展阶段中，基督教哲学竭力把基督教神秘主义与人的逻辑调和在一起。

譬如，世界是如何诞生的观念已经很清楚地写在了《创世记》中，并为基督教所接受，但这个问题却让有些人感到困扰。

起初，神创造天地。

地是空虚混沌，渊面黑暗；神的灵运行在水面上。

神说："要有光。"就有了光。

（《创世记》1：1—3）

这一段文字的意思是，上帝存在于世界之前，并从虚无中创造了这世界。在基督教哲学中，这一观念以其拉丁文形式为人所知：creatio ex nihilo。[2]

亚里士多德拒绝这一观念，即，宇宙诞生之前存在的是虚无。实际上，虚无的观念曾令古典思想家深感不安。譬如，希腊人就不把零当做是一个数字。

creatio（创造）并不是最后一个让人困惑的一神论观念，像其他观念一样，它必须通过信仰，而不是理智去接受。不过，特别是在官方教义产生的数世纪之前，要想让基督教哲学家放弃追问的权利是很困难的。下面是他们遇到的一些问题：

- 这个世界会不会是上帝创造的极限？倘若从虚无中创造事物的能力是上帝固有

① 和合本圣经省略了"没有来由"。此处的原文是"That who so ever is angry with his brother without a cause shall be in danger of the judgment。"

② 意为"从无到有的创造"。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的，那么这一成就完成后，创造是不是就停止了？

- 上帝创造这个世界时是否怀有任何目的？一个全能的上帝怎么会是有限的，乃至他需要一种目的？目的暗示的是需要。
- 上帝思考吗？这一问题争议了几个世纪之久。倘若我们认为人通过思考才能了解自己从前未知的东西，那么一个完美的上帝所不了解的是什么？
- 上帝有感觉吗？教会坚持认为人的罪性是对上帝的冒犯。《希伯来圣经》中记述了许多上帝感到愤怒的故事，譬如诺亚方舟和大洪水，或所多玛和蛾摩拉的毁灭，这些故事暗示情感。可是，有论点认为情感是对无法控制之事的反应。有没有上帝无法控制的事？
- 如果上帝既不思考，也没有感觉，那么上帝如何能回应人的需要？向一个既不思考，也没有感觉，因此必然对我们全然不知的上帝祈祷有什么用？相信上帝会干预人类事务，这不是枉然吗？

随着时间的流逝，人们的问题越来越多。人们可以轻而易举地看到这世界上到处充满腐败、堕落和残暴。倘若上帝预先知道会有这些事发生，他为什么不加以制止？为什么他不去阻止海难或火山爆发？为什么好人要受苦？这些不祥的问题在约伯记中都提出过，它们是不是说明上帝在这些力量面前也无能为力，因此上帝并不是全能和全知的？抑或，如果上帝在灾难发生前就知道它会发生，那么他不去阻止灾难的发生是不是意味着他的冷酷无情？

善、恶及奥古斯丁

古代及现代的哲学一直都把善的属性当做一个主要的关注焦点。古希腊的享乐主义者将善定义为充满了一切可能的快乐生活（第十二章）。苏格拉底和柏拉图是在一种伦理的意义上使用“善”这个词的，意指不是出于个人享乐或利益，而是基于理性的公正判断所做出的行动。恶在古代思想中指疼痛和痛苦，它们乃是生活的一部分，通常因为神明或命运的捉弄而发生在人的身上。苏格拉底在他的审判中对雅典公民陪审团说“恶不会降临到一个好人身上”，他所指的“恶”可能是死刑判决，倘若雅典公民认为他有罪。换言之，恶是“灾难”的同义字，或是大多数人所视为灾难的事。这个术语并不必然包含恶毒的意图。

潘多拉神话（参见第二章）解释了恶是如何产生的。恶被锁在了潘多拉（参见彩图3）本不该打开的一个盒子中，它包括战争、瘟疫、火宅和水灾这样的自然灾难。这个神话并非意味着人生性为恶；而是，恶是某种发生在他们身上的事。即便是《伊利昂纪》中所述的阿客琉斯对赫克托耳的残忍杀害，它与其说是一个真正邪恶之人的行为，毋宁说是一个克职的勇士表明他在战场上的优势。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

《希伯来圣经》对善和恶提供了一个清楚的解释。在《创世纪》中，上帝用亚当的肋骨创造了夏娃，并对自己创造的这两个天真无邪的人感到心满意足，他把他们安置在伊甸园中，使之滋生繁多，成为地上的看守者。他警告他们不可吃知识树上的果子（参见彩图4）；倘若吃了，他们就会辨识善恶，但他们将因为违背上帝而受到惩罚。

因此，亚当和夏娃并非生性而为恶。他们生性为善——也就是说，他们生来无罪，即，他们不会违背上帝的诫命。是什么改变了他们？一条会说话的蛇怂恿他们去吃禁果。最初，他们很害怕，因为上帝告诉过他们，倘若违背他，他们必死无疑。蛇告诉他们说这是一个谎言。他说这项诫命的真正原因在于：

> 因为神知道，你们吃的日子眼睛就明亮了，你们便如神能知道善恶。
>
> （《创世纪》3：5）

基督教接受了《希伯来圣经》，把它当做是人类创始的准确描述，尽管基督教修正并扩充了十诫。基督教还把蛇变成魔鬼，它是绝对的罪恶的体现并是一切原型中最有影响的原型之一。通过使之与上帝对立，基督教创造了在绝对的善和绝对的恶之间永恒冲突的观念，这一观念转而又激发了早期基督教哲学家和圣奥古斯丁所提出的这一痛苦的问题：**倘若上帝是善而且又是全能的，为什么恶会存在？**

在《创世纪》中，上帝对亚当和夏娃的罪过所感到的愤怒被看做是一个至高之王的恰切态度。上帝诅咒他们行走的大地，还为他们发明了死亡，但死亡只有在夏娃在剧痛中生儿育女之后才会来临。情况只是变得更糟。至诺亚时代，上帝对自己创造的人类如此讨厌，以致降下洪水摧毁了所有人——除了诺亚之外，这是唯一的一个好人，他用自己的虔敬和燔祭取悦神：

> 耶和华闻那馨香之气，就心里说："我不再因人的缘故咒诅地（人从小时心里怀着恶念），也不再按着我才行的，灭各种的活物了。
>
> （《创世纪》8：21）

因此，上帝变成了一个至高之王，一个很快会对人的罪过感到气愤的愤怒的父亲，可也会欣喜于人的虔敬和善良。

然而，一些早期基督教哲学家仍在继续挑战以下这些显而易见且互不协调的观念，即，恶虽固有于人类之中，但对于善的选择却始终存在。在造那条蛇时，上帝是不是故意在他的孩子们的路上投下诱惑？为什么上帝会这样做？为什么他不在开始时创造一个完美的人类——没有蛇？

至奥古斯丁时代，恶的问题已变得众所周知，并得到广泛的讨论。对这位哲学家来说，这个问题与创世问题一样令人困惑。对有些人而言，似乎显而易见的是：尽管有上帝，恶还是会发生。传统的基督教信仰是，宇宙分为两种不同的实体：一种是物质，另一种是精神。奥古斯丁无法想象恶存在于精神世界之中。可上帝也是物质世界的创造者，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

不是吗？而物质世界是恶的寓所。如果上帝没有创造恶，但却创造了物质世界，那么随之而来的推理是，恶既非物质也非精神。恶因而不存在！

奥古斯丁推断，我们称之为罪恶的东西其实是因为其中善的缺乏所致，正如疾病是健康的缺乏一样。罪恶因而是一种道德的疾病。当一个人犯罪的时候，道德完善便弃他而去。世界与人体一样，它在创造时是完善的；而当病愈之后，复至完善。

可是，人为什么要犯罪呢？如果他们在创造之时是完善的，那么道德疾病又是从何而来呢？在这里，奥古斯丁发展出了一个至今我们不仅在宗教、而且还会在哲学和心理学领域仍然采用的观念。这个观念就是自由意志。奥古斯丁得出的结论是人之所以犯罪，是因为上帝允许他们在善的行为和恶的行为之间进行选择。他知道道理一定是这样，因为上帝要犯罪者忏悔，并向顽固不化的人课以惩罚。自由选择完全合理。

然而，真的合理吗？奥古斯丁想到了上帝的属性问题。一个全知的上帝一定事先知道我们将作何选择。在我们很想盗用一个刚刚告辞的客人粗心落在桌子上的钱之前，上帝肯定不知道我们是不是会拿这笔钱吗？在上帝的眼中，这行为已然发生了。那么哪儿有选择的空间可言呢？如果没有选择，怎么会有相应的责任呢？

奥古斯丁提出了**命定说**（predestination）。该观念认为在出生之前，人的生活道路即已决定。这位哲学家认为，一个全能全知的上帝的概念使人必须无条件接受命定说。他们不能争论上帝是否事先知道人的选择；与此同时，他们也不能免于自己的罪责。

自由意志说提供了一种协调这两种观念的方法。一个全能的上帝可以选择赋予人类这份自由的礼物。一个全知的上帝可以事先知道我们将作何选择，而不是按照他的旨意促成我们的选择。这样一来，自由就可以在人的层面上成立，而命定说则在神的层面上成立。

倘若理性脆弱得不能得出这些结论，那么信念就一定要比理性更强大。人怎么能够指望去认识上帝呢？理性只能带我们到达这一点：必须接受命运与自由意志之间的悖论。而只有信仰的介入才能使这接受成为可能。不过，问题到此还没有结束。一些犹太教和基督教的思想家最终会说，理性能够指引人去认识上帝。

逻辑证明

在《约伯记》中，犹太教提出了许多难题，其答案是宇宙的运行不是人所关心的事情。对于上帝的信仰必须让我们相信上帝自有上帝的道理。在公元12世纪，出现了一个拉比，他同时还是一个深刻的哲学家和学者，他将向人们表明逻辑和信仰如何可以协调起来。

摩西·梅蒙尼德（1135—1204）生为西班牙犹太人，可因为担心迫害，他移居埃及，成为穆斯林统治者萨拉丁的御用医师。他虽接受医学训练，但却认定哲学和神学比医治身体更有趣。此外，在希伯来和穆斯林学者的圈子中，如果一个人想让别人认为自己是一个饱学之士，他就要向人们展示自己在多个领域里的专长。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

起初，梅蒙尼德对于穆斯林哲学接受在苏格拉底和柏拉图之前数世纪所提出的唯物主义感到非常震惊，唯物主义认为仅只物质存在，而所谓的精神体验仅只存在于头脑中。梅蒙尼德本人是一个虔诚的犹太教徒，他坚持物质世界乃上帝由虚无之中创造出来，可他还是一个亚里士多德主义者，这足以使他认识到他必须运用逻辑来保卫他的信仰。尽管许多同时代的希伯来人满足于把《圣经》作为神秘的启示来接受，但梅蒙尼德还是一个生活在穆斯林中间的科学家，这些穆斯林继承并进一步发展了古典世界的逻辑和数学理论，他们完全熟悉亚里士多德、欧几里德以及印度数学家的著作。他的使命就是向他们表明对于上帝的信仰不仅是值得拥有的，而且也是逻辑上的必然。

因为熟悉亚里士多德“不动的推动者”的理论，因此对他而言，事物只有在外物的作用下才会发生运动，这属合情合理，但因果关系又不能推至无穷。或迟或早总要有一个自己本身不动的促发者。梅蒙尼德所做的就是把上帝之名赋予给不动的推动者。上帝的完美使不动的推动者似乎言之成理。这样，上帝就被定义为超越了原因的事物，因为倘若他的存在以一个先在的原因为条件，就会使上帝变得不完美。而完美的存在是超越条件的。如果有一个先在的原因创造了上帝，那么这个原因就应该是上帝本身。不管你往回走多远，你总会发现上帝正在那儿等着呢。

一些希伯来学者和神学家谴责梅蒙尼德的著作，因为他所谓的逻辑乃建立在把上帝当做起点这一强大的信仰之上，可是，它是不必要的，不仅不必要，而且它还故意触犯了其祖先的传统信仰。对于其祖先而言，启示已足够。上帝不是告诉过约伯，人的地位无法使他理解或质疑上帝的属性及神道吗？事实上，倘若你需要证据证明信仰，你便不虔诚。

我有良知。它不依赖于宗教。
——伊萨克·阿西莫夫

基督教思想界同样受到了数学、科学新发现以及亚里士多德著作的影响。圣托马斯·阿奎那（1225？—1274）从未怀疑过自己的信仰，但他内心中却充满了普及于中世纪后期的探索精神。阿奎那接受本笃会僧侣教育，成为了一个多明我会修士，后移居当时已成为知识中心的巴黎。在这里，聪明的年轻学生会遇到激动人心的老师，甚至这儿的神职人员都不怕质疑既成信仰。

在这里，阿奎那接触到亚里士多德逻辑，他负责创立一套旨在说服没有信仰的人相信上帝必然存在的思想体系。其理论一经推出，便逐渐纳入基督教传统之中。即使是今天天主教神学院的学生都要接受托马斯主义的全面训练，这一名称指的是这位哲学家用来证明上帝存在的逻辑方法。

阿奎那提出了上帝存在的五个证明。同梅蒙尼德的理论一样，所有证明都以亚里士多德不动的推动者的理论为基础。第一个证明是运动论证，如同第二个证明动力因论证一样，是对该理论的重新阐述。第三个证明是存在论证，许多哲学家都会将其视为对上帝存在最有力的论证加以援引。下面就是对这一论证的概括：

> 虽然我们只需要环顾四周，就能看见事物的存在，但我们确实可以想象它们

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

不存在。另一方面，尽管任何事物都不存在是可以想见的，但显而易见，事实却不是这样。因此，一定有一个必然存在的原则。对于这个必然存在，我们不能想象它是不存在的。只有对上帝，我们才可以作如此想象。

第四个证明是事物完善性等级论证，该论证认为不管我们向哪里看，我们看到的都是或多或少的数量和或高或低的品质。譬如，我们不能想象"更好"，除非我们可以想象"最好"，因为理所当然我们不能为了发现更好的东西而进入无穷。最终，一定要有一个头脑所不能到达的"最好"，上帝因而是"最好"的最充分体现。

第五个证明是目的性论证，该论证很可能在当时一经提出马上便成为最有名的论证，并引起激烈争论。它断言因为宇宙的运行中明显存在秩序，因此它绝不是偶然的。倘若其中存在设计，那么就该有一个设计者。无以数计的人们仍在继续引用这一论证。如果想要推翻它，一个人必须说宇宙并不受制于已被实验证实的法则。自然法则是否等同于设计这一问题，人们对此还没有一致的看法。

证据缺乏不等于没有证据。

——卡尔·萨冈

伊斯兰教

第三个重要的一神教是伊斯兰教，为先知穆罕默德（571？—632）所创立。穆罕默德在610年之前一直是一个受人尊敬的阿拉伯人，有妻室儿女，在各个方面都很成功。像悉达多一样，他可能也感到要在自己的人生中完成更重要的事情。无论如何，当穆罕默德在现为沙特阿拉伯的麦加城逗留的时候，安拉（意思是"独一神"）派来的天使加百列可能向他显现，命他向世人传授上帝的言语及律法，正如上帝晓谕摩西去传达他在西乃山上领受的十诫一样。

穆罕默德听到了加百列的话，但以为自己一定是疯了。他把这事告诉了妻子，她建议他去拜访一个很有智慧的亲戚，问问他的想法。这个亲戚向他保证他是天底下最有福的人，神显然选派他来重申自己的律法。当穆罕默德后来又一次听到一个神圣的声音之后，他确信他的亲戚是对的。这个声音告诉他说他要将自己的生命致力于教导众生。听他布道的人把他说的话记录下来，这便是《古兰经》。它是伊斯兰教的圣典，如同已经成为信仰之核心的《希伯来圣经》和《基督教圣经》。

"伊斯兰"（islam）的意思是"顺从"，"穆斯林"的意思是"顺从者"。它的信徒认为他们是亚伯拉罕之子以实玛利的后代。在亚伯拉罕发现妻子撒拉不能生育之前，便与夏甲生下以实玛利。以实玛利最初极受宠，并准备接替他的父亲成为希伯来部落族长，但在撒拉生下以扫后，以实玛利遂失宠。被放逐到荒野上，直到——据伊斯兰教的信仰——他来到麦加城，即穆罕默德后来创立伊斯兰教的地方。

随着年龄的增长，穆罕默德希望不只是宣讲上帝的言语。他要帮助人们建立一个兄弟般的、和平的、人际交往符合道德准则的社会，这一切将以安拉的律法为基础。他成为一名政治顾问，一个社会改革的经纪人，与悉达多极为不同，后者虽传授八正道，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

但他相信随着越来越多的追随者听从他的启示，并将这启示贯彻到自己的日常生活之中，社会的变革就会自行发生。穆罕默德对于理想世界的展望至今仍是伊斯兰教国家的治国基础，即政府的功能是推行上帝的律法。历史上，对于应该如何阐释那些律法，人们一直都有争议。

行一个小蚂蚁重的善事者，将见其善报；作一个小蚂蚁重的恶事者，将见其恶报。
——《古兰经》

正如在所有宗教中一样，伊斯兰教不仅有相信律法原本字句含义的原教旨主义者，而且也有主张更大灵活性的人。几个世纪以来，它们之间的分歧越来越大。起初，精神领袖穆罕默德允许在伊斯兰教共同体中生活的基督徒和犹太教徒公开信奉自己的信仰，指示他的追随者不要迫害或迫使他们改变信仰。穆罕默德告诉他们说所有阿拉伯人、犹太人和基督徒都向独一神祷告，他们有权听从各自的圣经中流传下来的话语。

《古兰经》与那些圣经有惊人的相似之处。安拉授予穆罕默德的戒律与摩西领受并为犹太人所接受的戒律也很相似。事实上，穆罕默德非常尊重摩西和耶稣，他说他们是虔诚且高尚的人，神非常爱他们，并会直接与他们对话。

不过，这三种宗教之间也有很大的区别。到了穆罕默德时代，犹太教至少已经有上千年的历史。尽管犹太教在摩西之后，出现了许多先知，但人们却把前者看成是犹太教的真正创始人。犹太教视耶稣为一个当代的先知，而不是神子，不是预言中的弥赛亚。伊斯兰教承认摩西和耶稣重要的历史作用，但却只把穆罕默德视为真正的先知。如果他不是，为什么上帝需要让他来重申自己的诫命？

像基督教一样，伊斯兰教相信世界末日在审判日之后将要到来。在末日审判中，好人会得到在天堂中永生的奖赏，恶人则会在地狱里忍受煎熬。天堂和地狱在《古兰经》中都有生动的描述。

虔诚的穆斯林、坚定的信徒相信此生之后的快乐永生，他们会严格奉行敬神的步骤。《古兰经》要求信徒行五功：忏悔、祷告（每天至少 5 次）、斋戒、施舍和朝圣。

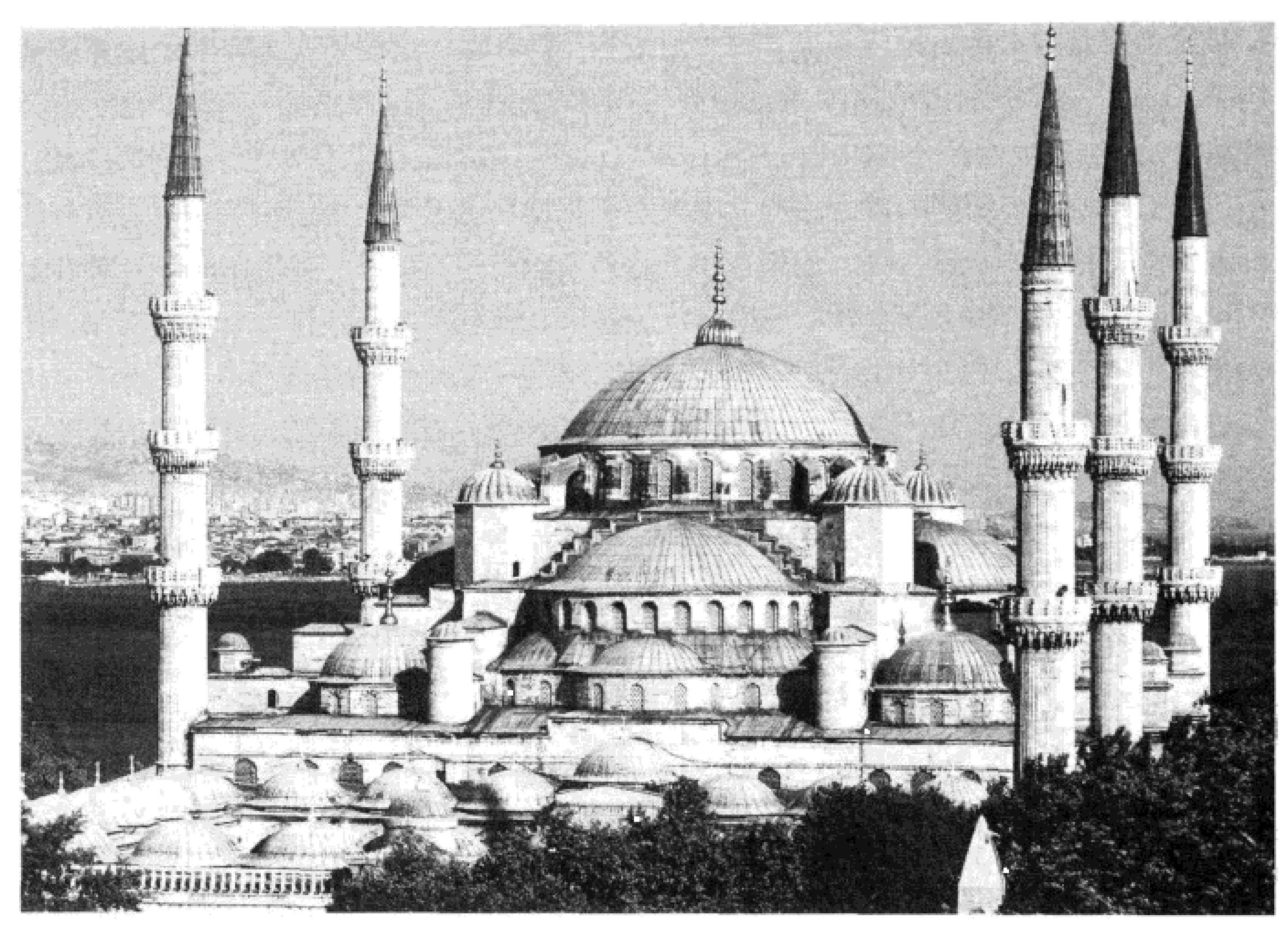
正如在犹太教和新教中一样，伊斯兰教不用像天主教那样向祭司忏悔，而是直接向上帝忏悔。敬拜者有时可以单独做日祷，但穆斯林应该尽可能地在群体中做日祷，这表明穆罕默德对于共同体的强调。他教导说斋戒可以培养纪律，如果一个人想要抗拒这个世界中的诱惑，斋戒必不可少。在神圣的斋月（Ramadan）期间，穆斯林每天都要斋戒，并从日出到日落还要戒除性行为。斋月的目的是为了纪念穆罕默德领受《古兰经》。它在穆斯林月历的九月份，穆斯林月历以月亮的运行为基础。如果按照西历，每年都会提前 10 天。

严格的伊斯兰教律法禁止穆斯林在一年里的任何时间赌博和饮酒。伊斯兰教的重点不在救赎观念、对罪的宽恕，而在于使其信徒达到道德上的完善，救赎因而是不必要的。

像在犹太教和基督教中一样，伊斯兰教中也出现了质疑者。安萨里（1058—1111）就是质疑者之一，他曾接受法律和神学训练。他在巴格达大学当老师，最后陷入了世俗事物和严格奉行伊斯兰教信仰这两难之间。他在这两个极端中都遇到了问题。

阿拉伯世界当时正在成为文化和知识的中心，堪与巴黎和波伦亚这样的伟大西方

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



位于伊斯坦布尔的蓝色清真寺。在美化世界方面，伊斯兰教建筑做出了很大贡献。像这样的清真寺堪称艺术的最杰出典范之一。

城市匹敌。有许多诱惑可以轻易地使人放弃例如日祷或斋戒这样的宗教行为。安萨里认识到他必须做出选择：要么完全投身于物质世界的追求，要么完全顺服安拉的意志。

他还发现伊斯兰教传统对它的信徒过于苛刻，它强调持身纪律，过于远离上帝。他到处都能看到有人在违背《古兰经》中阐明的律法。安萨里认识到如果他要完全顺服，他就不能在完全顺服的时候，又去过一种世俗的生活。随后，安萨里发现了苏非，即伊斯兰教的神秘主义者，他们努力通过冥想达到与神的完全合一。在这种修炼中，他们与基督教修道院的僧侣及犹太教分支哈西德派极为类似。哈西德派教徒会纵情歌舞，以此超越冷漠的理性。在安萨里改信苏非主义后，他又一次开始了他的教学生涯，不过，这一次他教导学生说上帝必须是其生命中一支活跃的力量，而不是一个遥远的陌生人，他们不应该以他的名义无动于衷地履行日常活动。

新教改革

随着基督教在中世纪的普及，以及无以数计的人的皈依，它变成了公教会（Catholic Church，其含义是“唯一真正的宗教”），成为一个强大的帝国宗教，它会命令信徒戒除罪恶，若不然他们就要面对地狱之火的煎熬。在一切罪恶之中，最大的恶乃是信奉异端，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

即被视为反基督教的言论或行为。中世纪后期，教会官员组成了一个特别法庭异端裁判所，这是一种高级宗教法庭，负责审判犯有异端之罪的人，如果被判有罪，他们就会遭监禁，甚至是被处以火刑。我们在第一章曾讨论过伽利略和异端裁判所之间的冲突。

人们开始发出不满的怨言。持异见者在私下抱怨教会变得越来越富有，大部分礼拜者却处于持续的贫困之中。他们也不赞成这条教会教义，即没有祭司的参与救赎是不可能的。他们相信上帝会倾听他的每一个孩子，他们完全可以独自与上帝交流。他们把这一原则称为“真正的信徒即祭司”。他们还谴责教会建造巨大而昂贵的教堂（比如巴黎圣母院），其中充斥着各种金银制品及造价昂贵的壁画和雕塑。这种以宗教的名义表现出的奢侈铺张同偶像崇拜无异，他们对此深恶痛绝。

务必提醒教会记住，它不是国家的主人或仆人，而是国家的良知。
——小马丁·路德·金

最后，这种“悄悄的”质疑在一个名为马丁·路德（1483—1546）的德国修道士的领导下演变成愤怒的燎原之火。马丁·路德提出了95条教会改革的提议并把它们钉在了维腾堡大学教堂的大门上。他希望借此鼓励设立公开的论坛，这样抗议者（新教徒）就可以与教会官员对质。其结果是基督教内部新教徒和天主教徒之间的大分裂。新教徒希望简化宗教礼拜，摆脱其官僚作风，解除其世俗权力；天主教徒坚信教皇是上帝在尘世里的唯一真正代表，祭司是被挑选出来的人，他们将上帝的言语传达给民众，并把民众的祷告转达给上帝。

路德主义因而是第一个新教教派。不过最终，新教将面对进一步的分裂，并分裂为其他教派。

本章讨论的所有宗教至今仍同我们密切相关。一些宗教有严格的教规对教徒加以约束，而另一些宗教则鼓励信仰者独自探索通向神的道路，它们认为从长远来看，一个道德人的完善发展才是最重要的问题。

对于信仰的质疑

有一段时期，没有信仰的人和敢于对组织化宗教的训令提出质疑的人可能会遭到监禁、迫害或处决。一些地方，至今仍会对那些在生活方式及衣着上背离现行宗教规定的人施以最严厉的惩罚。严格执行宗教律法与质疑、公开否认上帝存在的普遍哲学立场背道而驰。由于哲学业已并将继续成为一种为上帝提供逻辑证明的工具，因此它也可以用来为相反的目的服务。

不可知论

一种温和的立场是不可知论者（agnostic，源于希腊字，意思是“未知的”或“不可知的”）立场。不可知论者不会公然地不信仰上帝，但他断言，对于上帝，包括他的存在，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

我们无法获得任何确定的知识。信仰者有时指责不可知论者是懒得操心宗教。他们要能证明上帝不能被证明。

然而，不可知论却是一种有效的哲学立场，这种立场往往是许多灵魂在做出探索之后才采行的。威廉·詹姆士，一位19世纪晚期的哲学家（将在第十五章讨论），是一位不可知论者，他对那些需要借助宗教伴其度过困难时刻的人持同情态度。有时人们称詹姆士为现代心理学之父，他曾为不计其数的人提供心理咨询，这些人试图了解生命的意义，他们遭受了极度的痛苦并在拼命地寻找其原因。他的建议是，倘若宗教对于幸福而言是不可或缺的，谁又会拒绝人信仰的权利呢？卡尔·萨冈，一位20世纪为人广泛阅读的现代科学普及者曾经说，"证据缺乏不等于没有证据"。

在艺术中，我们可以发现许多"执迷于神的"(God-obsessed)人之所以感到愤怒是因为理性阻止他们信仰神，但同时又不能提供任何可以取代神的东西。美国诗人埃德温·阿林顿·罗宾逊（1869—1935）用下面这些诗行为其最伟大的诗作《苍天下的人》作结，它们抨击了理性对于信仰的否认而没有重申信仰。

> 倘若在我们生活和思考过后，
> 一切都归于虚无——
> 倘若现在过后一切将归于虚无，
> 倘若我们无论如何都将归于虚无，
> 倘若我们知道这一切——那为什么还活着？
> 无疑这只是怯懦者徒劳的苦痛
> 被囚限于地牢之中
> 它那众多的门扉将 通向
> 各种冰冷的永恒海岸
> 它们笔直地俯瞰
> 虚无那黝黑而无潮的洪水
> 而所有的知情者都可能于其中　溺毙[13]

对于根深蒂固的不可知论者而言，言之成理的是不要过河拆桥或者不要冒险淹死在罗宾逊所说的"虚无的洪水"中。

无神论

与不可知论者不同，无神论者大胆地采取了一种否定的立场。他们不会摇摇头说"我不晓得"，相反，他们挑战信徒，特别是那些使用逻辑证明上帝存在的信徒。他们有时会取用那种逻辑本身，用它来证明上帝不存在乃是逻辑上的必然，但有时自称为无神论者的人这样做时并没有以逻辑为基础。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

一种人们称之为非形式逻辑的新方法是：指出"上帝是否存在？"这个问题毫无意义，因为我们无法表明这个问题中的主体具有一种有效的身份。因而也就无需理会对于它的所有回答。无神论者很喜欢刘易斯·卡洛尔（以《爱丽丝漫游记》而知名）的一首名为《猎蛇鲨记》的诗，它讲述了一次猎捕蛇鲨的危险远航，这是一种从未有人见过的动物。远航员得到警告说他们应该十分小心，因为有谣传说蛇鲨可能真的是一种可怕的怪物。最后，在一个可能戏仿《白鲸》的喧闹结尾中，终于出现的蛇鲨摧毁了船只，而我们只能读到这行悲哀的诗句："蛇鲨毕竟是一种可怕的怪物。"

一位杰出的美国无神论（atheism）倡导者是查尔斯·桑德斯·皮尔斯（1839—1914），他深入地融身到一场主要在美国本土盛行的人称实用主义（pragmatism）的哲学运动之中。按照实用主义，任何哲学问题，倘若不能对实际生活中的行为产生影响，便无足轻重。在一篇关键性的名为《如何使我们的思想清晰》的文章中，他里里外外地考察了"信仰"这个概念。他分析了它的三种特性：

> 首先，它是某种我们意识到的东西；其次，它消除了怀疑的烦恼；再次，它在我们的天性中培养一种行动的规则，或简称为"习惯"。[14]

皮尔斯认为，信仰的一个难题是我们可能会汲汲于利用任何一种可以帮助我们消除"怀疑的烦恼"的东西。我们不能忍受"不知道"或"无法解释"。对于我们大部分人而言，重要的是一种信仰是"好的"而不是它必然为"真"。以他看来，宗教信仰在消除"怀疑的烦恼"方面做得极为成功。确实，人们往往只是由于这个原因才抱持宗教信仰的，不论人们对它的逻辑必然性作出过什么论断。让人们在生活（或习惯）中放弃宗教信仰是一件尤为困难的事，这是因为假设它不能被轻易地证实，信仰者便确信它同样不能被反驳。

> 因此，倘若死亡是毁灭，那么相信自己在死后一定会直接升入天堂的人——只要他在此生中做出了某些素朴的体察——就会拥有一种廉价的快乐，随之而来也就不会有哪怕是些微的失望。[15]

这段话非常有名，尤其是因为它的巧妙幽默。皮尔斯在提出挑战。他在说，"如果你相信我，那么你就要证明来世存在"。这种推理使用的是"归谬法"这种哲学技巧，即，你通过推断其反题的荒谬来证明自己的观点。因此：不可能有来世，因为说有这样一种东西是毫无意义的。从未有人到过那里并且还回来过。你可以说"我相信有来世"，但这么说便自动地排除了逻辑。

皮尔斯的哲学坚定地植根于科学之中。任何事物只要不能被观察或是在实验中得到证实，便是不真实的。在另一篇著名的文章中，他抨击了天主教圣餐变体的信仰。该信仰认为，通过赋予庆祝弥撒的牧师以神秘力量，圣餐中的圣饼事实上变成了耶稣的身体，而圣餐中的酒变成了耶稣的血。然而，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

……我们所说的酒因而没有任何意义，而只是……对我们的感官具有的某种效果……称某物具有酒的所有可感的特征，然而实际上却是血，这种说法是毫无意义的行话。[16]

这个论点是否合乎逻辑，这要看个人的看法，不过，它至少清楚表明了科学和宗教有不同的志趣。无神论者更接近于科学，而虔诚的信徒一定更愿意接受甚至是信仰的奇迹。另一位美国无神论者 H. L. 曼肯对信仰的定义是"一种不合乎逻辑的对于不可能发生之事的信念"。

其他许多无神论哲学都已变得十分引人注目。我们在第一章谈及阿波罗和狄奥尼索斯之时所讨论到的弗里德里希·尼采曾说过这一著名观点："上帝死了"；这也就是说，上帝是否存在这个问题是一个无效的问题。其含意是宗教曾经辉煌过，但到了 19 世纪后期，也即尼采的时代，其辉煌的日子已经一去不复返。

宗教对抗……

宗教和新兴的现代科学在 20 世纪初曾发生过直接冲突，其结果是激情澎湃的小说、诗歌和戏剧作品的问世。1927 年，田纳西州的一个名叫约翰·斯科普斯的高中生物教师被指控在教学中非法讲授进化论，并被判有罪，处以 100 美元的罚款。罚金虽然不高，但这场审判本身却不能被看做是鸡毛蒜皮的小事。它引起了一场大论战。特别是在有坚定宗教信仰的人士中间，这场论战仍在进行。20 世纪 50 年代的戏剧作品《承受清风》表现的就是这场审判。剧中的主人公是被告的辩护律师克劳伦斯·达洛，他与第一修正案的那个著名辩护人颇为相似。虽然达洛没有为他的委托人斯科普斯打赢官司，但他在法庭上的讲演却堪称是最重要的人权宣言之一。该剧重新再现了他的演讲。达洛在剧中的对手的原型是真实生活中的检察官威廉·詹宁斯·布赖恩。后者公开承认自己是一个原教旨主义者，他反对辩护词，认为查尔斯·达尔文的进化论之所以是错误的，是因为进化需要几百万年的时间，而布赖恩确信宇宙大约是在耶稣诞生之前 800 年才被创造出来的。

人在任由情感遣使的时候，他的激情便是有限的；如果人能张开想象的翅膀，他的激情便可进入无限。

——埃德蒙德·柏克

宗教和科学仍在继续交锋，正如宗教与法律的交锋一样。有谋杀者会对陪审团称，是上帝指派他们去杀害受害者的。有父母甚至在孩子病重之时，也会按照其宗教信仰不给孩子治疗，他们在孩子死后会被认为犯有过失杀人罪。反对同性恋权利立法的人往往辩称，《圣经》中明白无误地禁止同性恋，且对婚姻的确切定义是一男一女的结合。

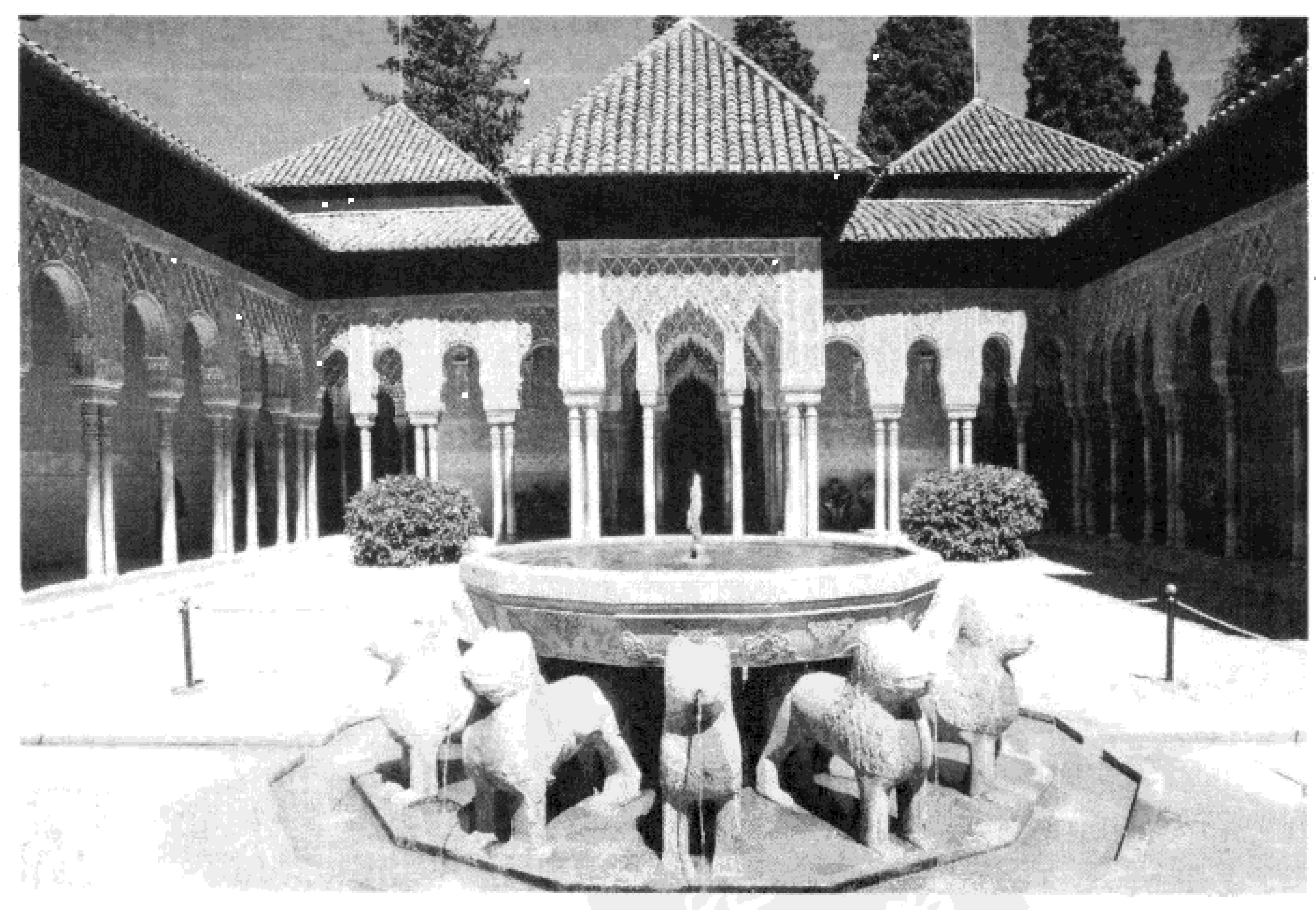
我们生活在一个自由的社会中。对此，我们所有人都应该心存感激。然而，这也意味着，特别是在宗教事务上，时刻存在着交相冲突的观点，因为人们都会行使自由思考和言说的权利。与强迫所有人都认同统治者——他们的意见既不能被推翻，也不能加以反驳——所强加的规定相比，与冲突相共存似乎是一种更为明智的选择。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

宗教与人文学

艺术与宗教从一开始就息息相关。埃及人把绘画和雕塑看做是通向不朽的一种手段，多神信仰使希腊和罗马人创造出了许多艺术与建筑杰作。犹太教除了给大多数社会——不论它们的宗教取向如何——提出了以之为基础的道德法则外，它还为世界贡献了许多文学、诗歌和哲学杰作。中世纪教会则为这个世界带来了不计其数的绘画、雕塑和壁画。在这些作品中，天上的神和《圣经》故事得到了形象化的表现。伊斯兰教虽不赞成制作圣像；可是，正如我们所见，它的许多建筑一直以来都是雄伟建筑的典范。

伊斯兰教对于西方艺术的影响一直很深，这主要是因为摩尔人的艺术天赋。摩尔人是穆斯林的一支，生活在非洲的西北部地区，他们于公元8世纪入侵西班牙。在接下来的几个世纪中，他们占领了西班牙的大部分地区，此间的大量西班牙建筑设计都出自摩尔人之手，譬如13至14世纪在格拉纳达城外为摩尔国王建造的阿罕布拉宫，它被视为摩尔艺术的杰出代表，其支柱纤细，神奇地支撑着复杂的拱形，灰泥涂饰的内室丰富多彩，马赛克图案和花样亦多姿多彩。参观者可能会感到他们像是置身在《一千零一夜》的幻境之中。尽管它是一座世俗建筑，但其风格却是设计精湛、极具装饰性的清真寺建筑发展的自然结果。如同基督教大教堂，其目的在于让礼拜者能够更密切



1338至1390年间在格拉纳达建造的摩尔式宫殿阿罕布拉宫的细部。摩尔人是一个信仰伊斯兰教的民族，他们在此期间占领了西班牙。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

地接触来世。

罗马教廷的伟大艺术作品，包括圣彼得大教堂及西斯廷礼拜堂，刻意追求不朽，其目的旨在使一度曾遍布罗马各地、体现多神信仰的艺术作品相较之下黯然失色，并进而取代它们。达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔和其他许多人的艺术都是对公众熟悉的宗教故事的表现：亚当和夏娃、约瑟和波提乏的妻子、摩西、大卫、浪子、圣母和圣子、天使报喜、十字架受难、复活以及末日审判，这个故事清单几乎不胜枚举。

西方的伟大文学作品，比如但丁的《神曲》和弥尔顿的《失乐园》(1662)，都是对宗教教义的再度肯定，其创作的目的就是为了“说明神道对于人的合理性”。这两部作品极大地影响了艺术家及其他作家，还有无以数计的礼拜者们对于上帝及处于彼岸的精神世界的思考。

不过，作家和艺术家与宗教的关系通常很独特，他们虽为我们提供的是非正统的梦幻，但它对人心的提升并不逊于正统观念。《锤击我的心吧》是约翰·多恩(1572—1631)创作的一首十四行诗，我们在第三章曾分析过该诗，它使用高度色情的语言表达了宗教狂喜的体验，虽其如此，它也在用一种令人难忘的方式强有力地传达了顺服上帝意志的观念。

本章年表

阿蒙霍特普四世	约公元前 1363—前 1347
乔达摩·悉达多	约公元前 564—前 483
孔子	约公元前 557—前 479
苏格拉底	公元前 469—前 399
柏拉图	公元前 427—前 347
耶稣	约 1—36
奥古斯丁	354—430
穆罕默德	571—632
摩西·梅蒙尼德	1135—1204
安萨里	1058—1111
圣托马斯·阿奎那	1225—1274
马丁·路德	1483—1546
约翰·沃尔夫冈·冯·歌德	1749—1832
威廉·布莱克	1757—1827
威廉·华兹华斯	1770—1850
欧仁·德拉克洛瓦	1799—1863
陀斯妥耶夫斯基	1821—1888
查尔斯·桑德斯·皮尔斯	1839—1914
托马斯·哈代	1840—1928
威廉·詹姆斯	1842—1910
费里德里希·尼采	1844—1900
克劳伦斯·达洛	1857—1938
埃德温·阿林顿·罗宾逊	1869—1935

在 18 世纪末到 19 世纪上半叶的浪漫主义运动期间，西方艺术家和作家找到了一种新的宗教观，其基础乃是自然及所有人的天赋人权。在下面这首《神圣的形式》中，威廉·布莱克把宗教视为一种把所有人团结在一起的普遍哲学。这里，布莱克超越了一切教派的观点，在人的世界里遇到了神：

受难的人个个祈求，
爱、仁慈、怜悯、和平，
对这些可爱的美德，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

报答他们的感激之情。
爱、仁慈、怜悯、和平，
原是上帝，我们亲爱的父亲；
爱、仁慈、怜悯、和平，
又是人，上帝的孩子和亲人。
原来仁慈有一颗人心，
怜悯有一张人的脸蛋，
爱有一副神圣的人形，
和平有一身人的衣衫。
在四面八方祈求的，
所有一切受难的人们，
都向那神圣的人形祈求，
向爱、仁慈、怜悯、和平。
人人都得爱这个人的形象，
不管它是异教徒，回教徒，犹太人；
哪儿有仁慈、爱和怜悯，
哪儿就有上帝和神。

（袁可嘉译文）

在布莱克的这首诗中，神是一种力量：想象力、创造力、理性，当然还有布莱克挑出的四个重要礼物。浪漫主义很少会囿于一座教堂的围墙内，而是会跑到外面为它的神奇而欢喜。

浪漫主义运动中的一个重要声音就是威廉·华兹华斯（1770—1850），其杰作之一是《丁登寺》。下面就是这首诗中最著名的两节：

我感到，
高尚的思想带来的欢乐搅动了
我的心；这是一种绝妙的感受——
感到落日的余晖、广袤的海洋、
新鲜的空气、蔚蓝色的天空
和人心　　这些事物总有什么
已经远为深刻地融合在一起；
是一种动力和精神，激励一切
有思想的事物和思想的对象，
并贯穿于一切事物之中。
我知道大自然

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

从没有叫这颗爱她的心失望，
所以就这样祈求：请给以殊荣，
让她在我们今后生活中引导我们
从快乐走向快乐。因为她
会告诉我们的内心，会用宁静
和美打动，会用高尚思想灌输，
使一切恶毒的话、轻率的判断、
自私者的讥嘲、假惺惺的祝贺
以及和沉闷生活的日常接触
都不能对我们发生影响，不能
来干扰我们满怀喜悦的信仰，
并使我们所看到的充满祝福。

（黄杲炘译文）

每一种宗教无论如何都是真实的。当以一种隐喻的方式去领悟它时，它便是真实的。但是，当它陷在了自己的隐喻中，而你却把这些隐喻当做事实来解读时，你就会遇到麻烦。
——约瑟夫·坎贝尔

浪漫主义艺术家欧仁·德拉克洛瓦（1799—1863）在下面这幅画中表现的受惊的马儿几乎是华兹华斯诗作的图解。



尽管德拉克洛瓦正在捕捉恐惧，但这匹马及其背景却有雷霆之力，表明了人们把自然当做上帝面孔的浪漫意识。
欧仁·德拉克洛瓦《受暴风雨惊吓的马》(1828)

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型

天使（angel）：在天堂中服侍上帝的更高级生命体；也是一种象征称号，普遍用来指称一个好孩子、爱人、在行为上极富同情心或行为依据崇高道德标准的人。

魔鬼（devil）：居住于地狱中的犯有罪过的生命体；这一名称也用来描述一个淘气的孩子或一个被怀疑怀有恶意的人。

弥赛亚（messiah）：特别指犹太教的一种信仰。弥赛亚是上帝遣使而来的人，可以拯救犹太人和以色列人。在更宽泛的意义上，指许多宗教中对于应许者的信念；同样用作一种赞扬的说法，用以表扬某个在千钧一发之际及时到来解决问题或及时提供救援的人。

涅槃（nirvana）：佛教中最高的精神解放状态；也用以描述任何一种至福或摆脱焦虑的状态。

先知（prophet）：字面上的意思是“预言者”；指神圣的阐释者，他经由神启的演说或幻象给民众带来有关上帝或众神的信息；也是一个称号，普遍用来指称任何一个预言准确的人。

统一性力量（unifying forces）：构成宇宙之基础的巨大原则；印度教中称为“梵”，佛教中称为“法”，道教中称为“道”；在现代物理学中，这一术语用指一个可以将一切自然法则统合起来的至今仍未可知的等式。

阴／阳（yin/yang）：既可指道教信徒对自然中极端对立之事物的具体应用，也可指经常相伴出现的任何对立事物。

今天的环保运动与19世纪的诗人和艺术家一样对自然怀有宗教般的敬畏感，可它正为这种敬畏感的消失而痛惜。

宗教问题不可能仅仅在一本教材的一个章节里谈得透彻。这里提供的只是世界主要宗教的一个导论性纲要，我们还对宗教在人文学中的作用提出了一些思考。一如既往，本章的目的在于激发你的思考，鼓励你去思考自己在这些问题上的立场。

当人们把宗教当做一种人类现象来分析时，许多人对此都会感到不安，似乎这样的讨论会威胁到他们所虔诚抱持的信仰。讨论不应该有这样的效果。如果我们能够很理智，并怀着开放的心态，那么宗教讨论可以巩固你的信仰。了解为什么要抱持一种信仰远比你在没有领会它的情况下就忠于该信仰更可取。极少有宗教——倘若有的话——建议盲目的信奉。重要的是在你做出承诺后，你要充分认识到自己的承诺和责任。



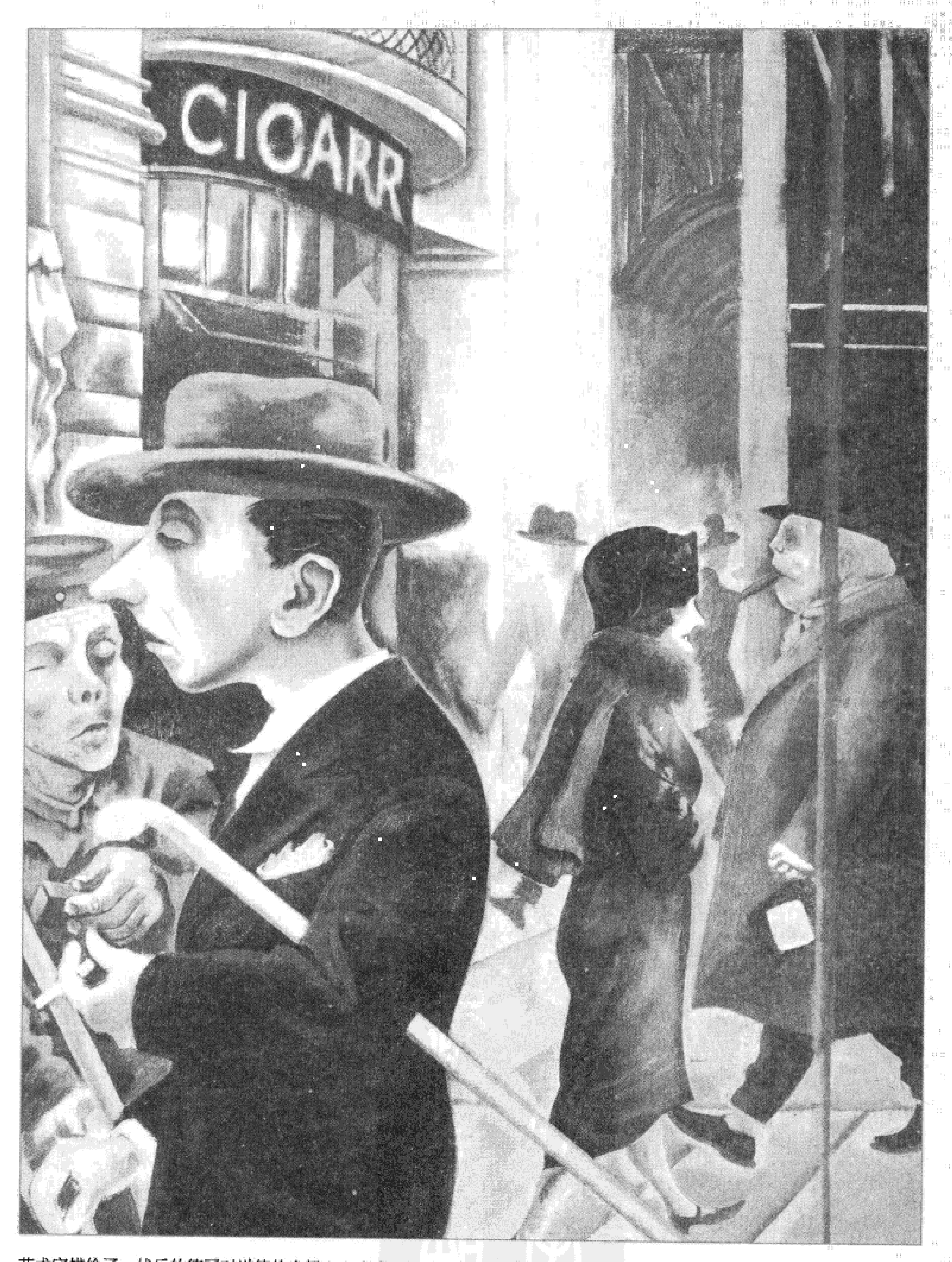
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

思　考

1. 圣奥古斯丁坚持上帝赋予人以自由意志，因此要为自己的行为承担责任。与此同时，他又说因为上帝是全知的，所以他一定事先知道我们将要做的每一件事。他如何调和显然是对立的这两种观念？你是否认为他成功地做到了这一点？
2. 人文学学者说，有四种通往宗教之路。其一是传统：信仰的原因在于它是你的文化和环境的一部分；其二是历史：信仰的原因在于它建立在有据可考的事件之上；其三是哲学：通过理性分析证明的信仰。在你看来，第四条道路是什么？并加以说明。
3. 在其他星球上发现生命会坚定还是会削弱宗教在现代社会中的作用？
4. 你是否可以拥有无宗教的上帝？抑或，无上帝的宗教？
5. 《希伯来圣经》和《基督教圣经》以及伊斯兰教的《古兰经》都提出了上帝的诫命。这些诫命有惊人的相似之处。依你看来，这是否证明了三种宗教都在向同一个上帝祷告？还是可能会有其他的解释？
6. 无神论的一个论证方法是非形式逻辑，其含义是你通过表明其反题的荒谬来证明该命题为真。其论证类似如下："上帝不存在"的反题是"上帝存在"，可该命题是荒谬的，因为它不能得到证明。其反题便无需证明，因为它没做任何肯定的表述。你是否接受这样的论证？如果否，你的异议是什么？
7. 亚里士多德证明一定存在一个不动的推动者，因为若不然，因果便会无穷倒退。你认为亚里士多德这样的证明是否成功？有时，人们会通俗地把这个问题称为"鸡和蛋的问题"。它能否像亚里士多德所尝试的那样在逻辑上得到解决？或者，必须用宗教才能解决？
8. 信仰是犹太教和基督教的核心，这两种宗教都坚称，神之道神秘得不能用人的理性来把握。无信仰人士认为不能接受这个论点。可是，生活中的很多事不都是依靠信仰吗？试举例加以说明。
9. 犹太教和伊斯兰教都禁止造圣像。本章开篇的那幅画的创作者不属于一个有组织的宗教；因此这位艺术家才可以按照想象力的指引自由地想象上帝。他表现的是什么样的上帝？你能把这形象与你听到或读到过的对于上帝的描绘联系起来吗？
10. 在《约伯记》选段，上帝从旋风中回答了约伯的痛苦问题。在你看来，约伯——或任何一个信仰者——是否有权质疑上帝的所为？



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



艺术家描绘了一战后的德国对道德的犬儒主义态度。乔治·格罗兹《柏林街景》，1930

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第十一章
道 德



由于我们几乎在每天的生活中都会遇到道德问题，同时由于人文学的创造者又非常关注是非问题，因此道德（morality）在人文学中乃是一个重要的主题。它鲜明地存在于小说、诗歌、戏剧、电视与电影之中，人们在视觉艺术及音乐中也可以间接地发现它。自然地，道德成为哲学、伦理和法律的核心。

我们可以将道德定义为，在诸多重要选项中做出一种选择的基础。这个定义排除了许多一般的决定及观点之间琐碎的区别。此中关涉的是一个重要的选择。本章将讨论古往今来的思想者所关注并至今仍为他们所关注的重要的道德选择。这些选择可以涉及普遍的问题，而不受特定文化或时间的限制。下面是道德哲学家争论的五个问题。

1. **目的是否在任何时候都可以表明手段是正当的？**换句话说：倘若总体目标是好的，是否为了达到该目的可以在道德上不择手段——包括做出被视为错误的、犯罪的乃至邪恶的行为？马基雅弗利，本章将讨论的诸多哲学家之一，说这样做是可以的。其他人说任何违背道德之举，甚至说谎，在任何情况下都是错误的。

2. **惩罚以及对于惩罚的恐惧是否是唯一阻止我们做不道德的事的原因？**在柏拉图的《理想国》中，格劳孔和苏格拉底之间的一场最著名争论的核心是如下这一问题：倘若我们犯法还可以逃脱，我们是否要遵守法律？

3. **社会的需要是否高于个体的需要？**一些哲学家认为，个体总是第一位和。约翰·罗尔斯在利他主义一节中对此却有不同的看法。

4. **个体或群体是否应该拥有并控制经济资源？**一些政治和经济界的领袖捍卫亚当·斯密所描述的自由市场，可其他人反驳说自由市场机制并没有按照亚当·斯密所描述的方式那样运行。有些人说，认为自由企业是否合乎道德跟一个人的贫富状况有关。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

5. 结果最重要吗？或者，意图也很重要？哲学家耶利米·边沁更偏重“结果”，但哲学家伊曼努尔·康德及许多宗教思想家认为道德抉择取决于“动机”，而不仅仅是“结果”。

我们是如何作出道德判断的

一些哲学家认为我们生来就拥有是非知识。另一些人则认为是教育教会了我们区分其中的差别。有时，我们可能知道什么是正确的，但却反其道而行之，然后还会为自己的行为诡辩。有时，我们说我们以前知道什么是正确的，但现在却变得不那么肯定了。无论如何，我们都不可避免地必须做出选择。

道德体系

作为道德选择之基础的互相联系的道德观念网络称为道德体系。譬如，大多数宗教都持有这一共同信念，即神制定了一些人们必须遵守的戒律，无论它们是否会与个体欲望相冲突。通常，可以在一本圣经中找到这些戒律。接受这些戒律因此包括（1）相信神的存在；（2）相信圣经是由可以正确记录神的话语的人们写成的。

另一种道德体系以理性为基础。一个人之所以做正确的事，是因为理性决定了它是正确的，因此做错事便是非理性的。这一观点反过来仰赖于对理性的信仰，认为理性是一切事务中的最终决策者。

面临一种困难的选择难于做决定的人们可能希望咨询一个道德权威，比如一位著名的哲学家、一位宗教顾问，甚或是一位善于做出明智决策的密友。可是，另外一个问题马上会接踵而至：如果两种资源对于同一种道德判断提供截然不同的观点——或绝对准则，我们应该听从哪一个呢？我们要听从我们的直觉吗？最终，这个决定会不会牵涉到我们的自身利益？我们是不是会对自己的推理缺乏信心？同试图努力解决问题而又苦恼于我们自己的决定相比，听从一个道德权威是不是更简单？

对于道德问题，你可能已经有一些深思熟虑的回答。如果是这样，如果你还知道自己答案的来源，那么，你对道德哲学也许已经多有了解。在本章结束时，对上述所有这些问题，你可能不会有明确的答案，但你会了解到许多理论以及长时间致力于思考它们的思想家。接下来，由你来决定听从哪一个——或者，如果你愿意，你来决定哪一个是正确的。

出现在道德评判中的“应该”和“不该”这两个词，对于下面这些人而言似乎是合宜的，他们希望按照一个特定文本来衡量某一行动，该文本多由一个受过专门训练的人或担任圣职的领袖所阐释。大多数宗教都遵循戒律的指导，但在军队及其他机构的规

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

定中，我们可以看到许多的“应该”和“不该”。

对于一个绝对的“应该”感到不舒服的人往往会拒绝接受这个词而更倾向于赞同道德相对主义。“谁敢说什么是对的？”“人各不同。一个人的美酒可能是另一个人的毒药。”“时移世易，没有普遍的东西。”我们所有人都了解这样的情况：认死理的人会造成对持异见者的伤害。或者，一个人可能拒绝接受“应该”而赞同一种更为简单的规则：“只要没人受到伤害，而这样又让你高兴，那何乐而不为呢？”

我们大多数人都是从各种来源中获得一种道德体系的。家庭、教育和社会都有影响，童话、文学、戏剧、电影及电视也莫不如此。无论何种来源，它们对都把杀人、偷窃、奸淫、说谎等视为共同的禁忌，而对于什么行为值得推崇也有共同的看法。极权主义国家中的一些人会对一个僵化的管理机构所强加的道德规则提出抗议。倘若你可以去各地周游，随机地采访一些人——那些没有积极参与执政的人——你很可能会发现他们会抱持许许多多为人们所普遍接受的道德原则。

然而这些原则及来源有时却又交互冲突。你对于某一境况的理性分析可能会把你引到一个方向上；宗教可能会把你引到另一个方向上；而家庭传统，又进一步把你引到别的方向上去。生活常常把我们逼迫到许多困境之中，以致在每种情况下都想做事正确已变得极为困难。这正是为什么人文学会敏感于由道德困境造成的痛苦与不幸，敏感于那些常常是由于我们自己的选择而带来的悲剧性后果的原因。人文学也可能是一种隐蔽的道德信念和假设的源泉，这些隐蔽的信念和假设构成了许多故事或人物塑造之基础，而我们却不知作家或导演的意图。在第一章论及批判性思考时，我们指出对于任何希望过上一种理性生活的人，发现隐藏假设是一种极为珍贵的能力。倘若我们要有效地处理道德事务——倘若我们要主宰自己的生活并要充分地理解是什么因素使我们得以如此行为，有能力发现隐藏假设就尤为关键。

艺术中的道德

倘若我们删掉文学作品中的道德主题，它们也就所剩无几了。纳撒尼尔·霍桑的小说《红字》表明个体公民不该为群体的道德规则所束缚。女主人公海斯特·白兰是马萨诸塞殖民地一个道德严苛的清教徒社区一成员，她陷入了一场没有爱情的婚姻之中——不过，在丈夫外出时，她屈服于自己对一个仪表堂堂的年轻人的好感，虽然她明知不该这样做，可这个年轻人以一种她从未体验过的温情呵护着她。当孩子诞生时，海斯特拒绝说出父亲的名字，愤怒的社区在教堂长老者的带领下迫使她佩戴（代表通奸的）红字 A，忍受所有人的蔑视。尽管霍桑本人从小接受的是严格的清教徒教育，但其民主的一面让他相信，与白兰的通奸相比，一种由宗教和群体所强加的不灵活的道德准则乃是更大的罪恶，因为白兰的通奸毕竟出自一种真诚的爱。尽管《红字》创作于一个半世纪之前，但我们至今仍然没有解决这一问题：真正的爱是否可以取代一种僵化

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的道德准则？

在《哈姆雷特》触及的很多问题中，有一问题是：与遵循自己道德之路的需要相比，为其父亲报仇申冤的需要是否更重要？（《教父》在一部悲剧影片中再次重申了这个问题。）一个人的家庭责任是否要高于一切，包括个人的喜好，这个问题在今天与在莎士比亚时代一样至关重要。广而言之，我们可以在其中加上这一情况：当一个家庭反对子女的婚姻选择时所爆发的冲突，以及子女内心的不安，因为他 / 她会极度忧虑是否要告诉父母自己选择的是他们所反对的人。

视觉艺术家常常会关注不道德的行为。毕加索的《格尔尼卡》一直是有史以来针对袭击敌城、杀害许许多多无辜妇女儿童这一暴行所做出的最有力量的声明之一。杀害了广岛和长崎无数平民的原子弹轰炸；越南村庄的焚烧——奥利弗·斯通于 1978 年拍摄的影片《野战排》使这一场面令人难忘；很可能会成为未来小说和电影主题的伊拉克平民的死亡……《格尔尼卡》的所有这些后裔都在使我们的心智之轮不停地运转。即使是一项正义的事业，它是否会原谅非人道行为？不人道之举何时才能变得人道？

即便是音乐，也必产生于一种道德立场。在某种程度上，贝多芬后期的长篇作品是他对致使他失聪的宇宙的非正义所做出的强烈谴责——芸芸众生中的他，这个一生致力于创造神奇声音的人。然而，他那满腔的愤怒结果却化成了一项维护个人权利的音乐声明。他最深沉绝望的《第九交响曲》是对创造的快乐，由此也是对生存的快乐做出的最为辉煌的肯定，因而在间接的意义上，它要求所有人必须自由地体验这种快乐。

具有鲜明宗教色彩的音乐作品——比如巴赫的《马太受难曲》——它们在用声音表达着人类对于上帝的亲近。对比而言，人们会认为，一部像拉威尔的《圆舞曲》（华尔兹）这样的作品是一幅表现了受一战蹂躏之后混乱欧洲的音乐图景。这部作品开始时是一种训练有素的华尔兹，随后渐渐地，冲突的不谐和音及惊人的节奏反映了越来越强烈的混乱。它可能是对一个正在消逝的、道德观念清晰而明确的时代表达哀叹的艺术家的作品。一部特定作品的道德维度可以像其形式一样，引发讨论和分析。

道德与法律之间的关系引发的问题构成了许多文学、舞台和银幕作品的内在基础。1957 年的影片《十二个愤怒的人》在 2004 年被改编为一部百老汇音乐剧而再度上演。片中，与外界隔离的陪审团里有 11 个人赞同认定被告犯有谋杀罪，可有一个人却不那么肯定，他坚持再作更细致的分析。随着气氛变得越来越紧张，我们开始看到有些陪审员只是想完事赶快回家，另一些人则预先就打定了主意。虽说那个反对者最终说服了大家，但我们最后还是感到有些惴惴不安。正义是否已经得到伸张？

电视系列剧《法律与秩序》的结尾常很暧昧，因为警方调查及随之而来的法庭判决或辩诉交易都使人质疑罪行和惩罚之间的鸿沟，更不用说正义了。正如这部系列剧及其下游产品的风靡所表明的，公众一直对它很着迷。

无论我们怎样强调在重大的选项中做出一种选择的重要性都不算过分。在乔治·萧伯纳的戏剧作品《医生的困境》（1906）中，人们对于先前一种致命的疾病找到了一种

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

昂贵的药物来治疗，但由于这种药太稀缺和昂贵，因此剧中的医生必须在两个申请人之间做出选择：一个人是一名相当不错的也曾经帮助过许多病人的勤勤恳恳的医生，另一个人是一位艺术家、一个天才、一个无赖，他显然只对自己和自己的工作感兴趣。

这部戏使观众有机会讨论在评价他人的生命时所涉及的自私或无私问题。那位有责任心的医生将自己的整个一生都献给了病人，因此他最终得到了药物；而那位艺术家则面临死亡。在其典型的讽刺性结局中，萧伯纳使我们意识到艺术家的自利丰富了成千上万人的生命，因此我们在贸然做出道德判断之前，必须小心谨慎。

这样的困境激发了无以计数的讨论小组，譬如，有些小组争论的是，应该让一艘遇难船只上的哪一个幸存者登上过于拥挤只能再装下一人的救生艇？在实际案例中，医疗移植小组必须在可供移植的肝脏、肾脏及其他器官有限的情况下，在众多病人之间做出选择：谁应该最先受惠，而其他人则要排队等候，因而遭受更多的痛苦或死亡？

> 除了"为什么"之外，真的是没有更多可说的了。但是，"为什么"却很难应付，所以一个人只能把"怎么办"当做避难所。
>
> ——托尼·莫里森

因此，萧伯纳的戏剧对我们仍有现实意义。考虑一下一家大公司的医疗费用。管理部门必须挑选出一种保险方案，其福利要么是对所有员工都平等，要么是根据级别、对公司的作用，在某些情况下，甚至还要根据国籍的不同而区别对待。一个恰当的例子：船长的牙齿保健是否应该与来自于一个发展中国家的厨房帮手一样？最基本的牙齿保健很便宜：使问题牙齿的周围失去知觉，然后拔牙。为了保住该牙齿而作印模及齿冠修复可能花费数千元。自利道德是否赋予了管理部门以权利而将员工区别对待？是的，许多人这样说，他们认为这样才会让公司保持盈利，而且他们确信对于厨房帮手这份工作，会有几乎是大把的申请者。

竞争，不仅只是供不应求的医疗药物或任何一种产品或任何一项服务，始终是一个现实存在的因素。可以说，如果萧伯纳戏剧中的艺术家可以活下来，他的自利可能会变成一种执迷于成为最优秀的艺术家的疯狂渴望，而这种需要有可能会损害他的艺术。今天，在艺术家可以赚取巨额财富之时，这个问题变得极为严重。卖得要比别人多或者展览要比别人多或者要赢得更多的认可，这些迫切需要都会给艺术家带来伤害。我们文化状况的一位评论员约翰·西布鲁克说："我们是一种重视产出、速度和生产力的社会，然而艺术却需要时间、沉思、宁静，及空间——所有这些目前供应十分有限的商品。"[1]

自利道德

在有些国家，本章的这一小节可能是不必要的，或至少不会耗费许多笔墨。问题简单明了：在许多领域，其国家法律就是道德法律。一位女性，一位在20世纪70年代生活在一个铁幕国家里的女诗人，曾对一个来访的美国人悄声说道："至少我们清楚自己的立场。"在美国，"我们的立场"这种说法通常不是很清楚。传统上，自利既得到过颂扬，也受到过谴责；因此，本小节将考察各种往往彼此冲突的观念，所以它的篇幅会比其他

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

小节要长。

在有很多小孩子的家庭里，关于物品所有者的愤怒争吵通常是以父母的责备作结的："你们必须相互分享。"在学校，老师教导我们要守规矩，不要自私。在教堂，牧师教导我们要以宽厚的美德待人。世界上的三大宗教——犹太教、基督教和伊斯兰教——在本质上都认为：自私的行为是错误的。

然而，自由社会却是以自由企业为基础的。一般而言，它会鼓励人要学会照顾好自己。在销售会议上，人们会向给公司赚钱最多的人鼓掌致意；服务生可能向客人谎称说东西是新鲜的，他们还给自己的谎言作辩解："我没办法啊。毕竟，我的工钱是老板付的"。出人头地是大家公认的目标，而通常这个目标与"你们必须相互分享"这样的说法相矛盾。

道德情操……是使大海得以平衡的水滴。
——拉尔夫·沃尔多·爱默生

美国的民主理论形成于18世纪。独立宣言明确阐明人人平等。美国宪法修正案捍卫个人权利。不过，这些权利也包括抗议大多数人的意志、我行我素的权利。在行使这个权利时，你可以走得很远吗？

亨利·大卫·梭罗（1817—1862）以这个宣言开始了他那篇著名的文章《论公民的不顺从》：

> 我欣然接受这句格言——"管理最少的政府乃是最好的政府"；我希望看到我们能够更迅速、更系统地照此来做。如果能得到贯彻，这句格言最终将等于——"最好的政府乃是不加任何管理的政府"。对此，我同样深信不疑。[2]

他实践这一信念的手段是，拒绝交付政府征收的选举税。实际上，他还脱离了联邦，搬到了一间林中小屋里。在这里，大地给予他一切生活必需品。他在《瓦尔登湖》(1854)中讲述了自己是如何在这间小屋里生活的。在该书中，梭罗说他的房间里摆了三把椅子：一把给孤独，一把给友谊，一把给社会。他拒绝走出三把椅子范围之外的地方。我们将在本章稍后讨论梭罗的观点。

梭罗的朋友拉尔夫·沃尔多·爱默生（1803—1882）激发了梭罗的不妥协的个人主义，正如他激发了一代代无以计数的读者去追求这种原则一样。在《论自立》中，他的表述可以看做是一份个人主义宣言。爱默生建议我们要做我们自己，永远不要仿效别人；倘若随波逐流与我们自己的意志相冲突，那么，我们永远不要这样做（"谁若想成为一个人，他就一定不能是一个随波逐流的人"）；永远不要害怕自己做出出乎预料的行为（"愚蠢的前后一致是吓唬无名小辈的怪物"）。[3] 下面的这句话是爱默生说过的一句最激动人心的话："倘若我是魔鬼的孩子，那么，我要就此远离魔鬼生活。"[4]

梭罗宁愿蹲监狱，也不愿纳税。除此之外，他和爱默生两个人都没有做出对社会蛮横无理的行为。大体上，他们的个人主义只限于他们激烈的写作中。通过写作，他们表明自己是19世纪那场规模盛大的运动的一部分。在这场运动之中，自利凸现为一个最令人值得拥有的特征。但通常，"自利"这一术语之前要加上形容词"开明的"。没有证

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

据表明他们任何一人会支持具有攻击性的贪婪原则以及个人因为一心想要在这个世界上站稳脚跟便可以损人利己。相反，他们认为自立的人因为可以实现人之为人的全部潜能，因而可以提高社会的素质，而不会危害社会。可是，有许多理论告诉我们，倘若要在自利和公利之间进行选择，蒙受损失的必定是后者。

有理论认为，作为人类之基础的自利乃是道德的起点。这一理论的支持者常会否认利他主义的存在，即对于他人福祉的关心，而不是狭隘地关注自我。他们的观点是这样的：即便理性要求我们把他人置于自我之上，那些看似利他或无私的行为事实上却来自于秘密的自利动机。

固然，有许多利他行为的动机毋庸置疑，譬如一个消防员在一次英勇的营救行动中献出了自己的生命；或者，一个小学老师用身体掩护孩子可自己却不幸中弹，虽然她本可以不用这样做。在这些情况下，愤世嫉俗者哑口无言，可他们后来注意到，无论如何，愿意奉行利他主义的人在数量上小得说明不了问题。在2001年“9·11事件”那场灾难中，有300余名消防人员殉职，他们的死可能会改变许多人的看法。我们永远不会知道在数以千计的罹难者中，有多少人是因为自愿留下来帮助别人才遭逢不幸的。

诋毁者可能争辩，在“9·11事件”中表现出的英雄主义只是持续上演的自利戏中插演的一个临时节目。他们或许也会承认在极度灾难的关头，遏制自利的冲动是强大的；不过在大多数场合下，人们确实看不到利他主义的踪影。

在苏格拉底和一个名为格劳孔的年轻人之间曾展开过一场经典辩论，其中所表述的理论至今仍有大批的追随者。

格劳孔对抗苏格拉底

在《理想国》的开始，正如柏拉图所记载，是苏格拉底及其学生之间的一系列哲学对话，其中包括苏格拉底和格劳孔之间的一次对质。苏格拉底总是站在理性一边，而格劳孔在柏拉图的笔下，是“一个最好斗的人”，他坚定地认为人之所以会正确做事，这与理性或天生固有的善没有任何关系。为了增强他的论据，他还讲了一个名叫古各斯的牧羊人的故事。古各斯从一个死者的身上摘下一枚戒指，他发现这枚戒指能让他隐身。他充分利用自己刚刚发现的神奇力量，

> 设法谋划让自己成为可进入皇宫的使臣之一；一进入皇宫，他便开始勾引王后。在她的帮助下，他密谋反叛并杀掉了国王，篡夺了王位。[5]

接下来他们在课上对一个本质上诚实公正的人是不是会做同样的事展开了争论。格劳孔接着说道：

> 假定有两只这样的戒指，正义的人和不正义的人各戴一只，在这种情况下，可以想象，没有一个人能坚定不移地继续做正义的事，也不会有一个人能克制住

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

不拿别人的财物，如果他能在市场里不用害怕，要什么就随便拿什么，能随意穿门越户，能随意调戏妇女，能随意杀人越狱，总之能像全能的神一样，能随心所欲行动的话。[6]

（郭斌和、张竹明译文）

尽管格劳孔"好斗"，但柏拉图也把他刻画得机智敏捷。

苏格拉底认为，如果正义的人决定不去利用神奇的戒指，那么在死的时候他就会心安理得，对自己一生合乎道德的生活就会感到心满意足。格劳孔马上反驳，他让全班人设想：不知什么缘故，这个正义的人有了不义的名声，而那不义的人却获得了相反的名声。如果这个正义的人不去利用那枚戒指的神奇力量，难道他不会把自己看成是一个傻瓜吗？如果没人知道，那么做了好事，他又会从中得到什么满足呢？进一步而言，倘若他因为所谓的不义之名反而承受了极大的痛苦，情况又如何呢？（苏格拉底会说："罪恶不会降临到一个好人身上。"他是在后来自己被处死刑时说的这话）格劳孔推断，要不了多久，这个正义的人就会意识到表面上的善才是最重要的。

不义之人因为获得了诚实的名声，因而获得信赖，所以他会继续享受社会的认可给他带来的所有好处：

因为有美德之名，他便会在城邦中担任公职，与自己可以选择的任何一个家庭联姻，插手每一件事，因为不用顾忌别人会认为他不诚实，他会化解所有这些不利因素进而从中渔利。[7]

格劳孔的论点在于，社会期待的只是表面上的美德。美德实质上是我们每个人承受的压力所强迫的结果，而不是人借助理性而明辨是非的能力的产物。

然而，理性恰恰是苏格拉底的支柱，他的反驳与其对手的论证同样备受争议。他仍然坚持有德行的行为是自足的。理性的人会依照法律而生活，即便法律会危及自身。伯里克利的民主政治，即公民的直接参政当时在世界上还是一个极为新鲜的事物，但苏格拉底坚定地认为，公民的理性将导致公平、公正、合乎道德的法律。柏拉图认为苏格拉底说出了在一切哲学中最响亮（至今仍备受争议）的宣言之一："善的知识即善的行为。"

苏格拉底的意思初看似显幼稚，但实际上它简单得令人敬畏，并且从根本上很难反驳。他所说的是，人们不能声称自己是故意选择错误行为的，尽管自己知道怎样做是对的。如果你做出了错误的行为，那么，那就是你所知道的。行动是知识的一部分！换言之，虽然任何人都可以装作自己拥有对某事物的知识，但证明该知识的唯一可能的证据就是通过行为。如果你所做之事是错误的，那么便没有证据表明你知道什么是正确的。我们尽管可能存有异议，但这个论点很有力量。

苏格拉底为自己对于理性的信任而付出了生命。在莫须有的指控罪名——毒害雅典年轻人的心灵及传播无神论——成立后，苏格拉底被判入狱，并被处以死刑。他拒绝

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

为了从轻量刑而讨价还价，他本可以通过永远放弃教学来做到这点的。可是，这对他来说却意味着不再寻求真理，而倘若不能拥有真理，那他与格劳孔的牧羊人何异？

不过，他确实注意到，别人的看法是重要的，但那仅局限于好人的看法。一个人为什么要在乎坏人的看法呢？倘若一个人活着的目的就是为了要赢得好人的尊重，那么显然，一个人所过的就是一种善的生活。随后，苏格拉底在喝下毒芹结束自己的生命之前讲了最后一堂课："首要该看重的是善的生活，而不是生活。"

然而，我们可能会问，是什么促使雅典人投票表决判处苏格拉底死刑？宣判苏格拉底有罪的不是一个今天我们所了解的陪审团，而是全体公民大会。归根到底，理性也许不是其中的指导原则。其中涉及政治因素。这位哲学家的教导有时会对雅典城邦提出质疑。那么，雅典城邦的自利是不是最后的胜利者？即使是在今天，我们很可能也会问任何一个管理机构是否会仅仅为了真理之名而完全牺牲自己的幸福、权力及政治未来？

> 他告诉他们真理，可他们却把他当做最大的敌人。
>
> ——柏拉图

柏拉图在《理想国》的后面承认大多数人——不管是治人者，还是治于人者——一般都会追求自利，除非有一个最高统治者，一个像苏格拉底这样的人，可以牵制二者。这个统治者在一切情况下都会遵从理性的遣使；一个完全不是为了自身利益的人；他之所以成为统治者，是因为他对于一个正义得以存在的城邦具有清晰的远见。柏拉图称这个统治者为哲人—王。长期以来，人们一直在争论这样的人是否曾存在过，或者是否会存在。许多统治者都自称有智慧，千千万万的人也相信他们的统治者高明又仁慈，但是一个自我声明或民众的看法是其中的决定因素吗？

柏拉图的设想有许多问题。譬如，谁来决定哲人—王的身份？只有最高明的人才有资格作出这个决定。因为"最高明的人"只有一个，因此，谁又能决定他是否作出了正确的决定？什么因素可以阻止任何一个人声称他自己就是那个人？

许多历史事件及虚构作品都会质疑苏格拉底的论点："善的知识即善的行为"，以及理性的人会做出正确的事，而不管自己是否可以从中获利。任何一宗证人作伪证的案件都可以用来质疑苏格拉底的观点。我们都听说过，或是读到过在确定犯罪嫌疑人有罪或证实其不在犯罪现场时，证据具有重要作用。证人面临的威胁及证人保护计划项目均证实，讲出真相有时会置自己于危险之中。苏格拉底声称理性是人的首要属性。另一些人会将理性抛置一旁，而崇尚欲望、情感、自我保护。至于苏格拉底所说的德行，一些人则想从中获得更大的回报。

自利和真相

"自由世界"国家中的现代法庭审判体制不可避免地使证人及陪审团陷于困境。"每个人都有权得到公正的审判"正如"直至被证明有罪，应假定嫌疑犯无罪"一样，构成了司法定义的基础。重点在于"被证明"。检察官的出发点是这一假设：证人席上不是每个人都会讲实话，因为这样做会带来伤害。他们的提问技巧常常让那些为被告作证

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的人感到恐怖。对于检察官而言，他们有权怀疑一些检方证人可能也在说谎。小说、戏剧和电影会依靠控辩双方利益之间固有的冲突在法庭故事情节中制造悬念。

真理没有自己特别的时刻，它的时刻就是现在——永远如此。
——阿尔伯特·施韦策

让·保罗·萨特是一位法国存在主义哲学家，我们将在第十五章对他作进一步的探讨。萨特曾在一部戏剧作品中考察过一个白人妇女做出的选择，她的目击证词本来可以使一名男子免于死亡。《体面的妓女》这部戏取材于一个牵涉两名妓女的真实事件。一名法官和一名地方治安官劝她们去指控两个黑人犯有强奸罪，这样，暴民就会感到有理由以私刑处死他们。一个妓女同意做假证。她们两个人在审判进行的16天中一直待在监狱里，并说在法庭宣布两个黑人有罪，被处以电刑之前，她们窗外总有一伙愤怒的暴民。那一刻，暴民随即解散，两个女人也获准离开监狱。

萨特的作品只是集中表现了其中的一个妓女莉奇。情节上，作品是在做出强奸指控之后开始的。许多武装代表和警犬正在追捕两名黑人男子。有个代表把她找来，恳求她告诉警方真相。他那热忱的恳求使她相信，即便是在一个存在种族歧视的群体里，即便这个群体里的人都希望找到并处决两名逃犯，她也不能说谎。她决心要搭救这两个人。

可后来，她得知自己的一位客人，一个年轻的种族主义者是一位颇有势力的参议员的儿子。他们父子二人都劝莉奇去诬告两名黑人男子，他们没有直接说这是为了他们自己的利益，而说这是为了保全德行、母爱以及美国人的生活方式。他们告诉她说社会的安定需要某些牺牲，而她必须做好准备做出牺牲。如果这两个人可以被判刑，就会杀一儆百，而这会保证该地区将来可以让正直而守法的公民感到更安全。经历一番内心痛苦的挣扎之后，萨特的女主人公最终屈服，她改变了口供，编造了一份自己遭受暴力袭击的陈述。萨特说，在一个如此鲜明地以阶级为基础的社会里，像理性、德行和善这样的词都会屈服于权力，而这是产生不公正的主要原因。或者，更确切地说，特权阶级会利用这些词为自己拥有的权力作辩护。不能指望“低贱者”——他们大概这样以为——理解这些词的意义。

在法国作家盖伊·德·莫泊桑（1850—1893）的短篇小说《羊脂球》中，对于社会是如何“回报”那些先人后己的人，我们会看到另一例愤世嫉俗的观察。一个年轻的妓女在一辆公共马车上遭到同行乘客的冷遇，这明显是因为她的职业所致，可是，当德国人把一车人扣押下来之后，她却成了唯一可以搭救他们的人。德国人说可以放人，唯一的条件是这个迷人（爱国）的年轻女人同意委身于德国军官。开始，她断然回绝。后来，她意识到如果自己满足了军官的要求，她就可以拯救所有人，便终于同意了。第二天早晨，一车人又得以继续赶路，然而他们非但没有显示出感激之情，相反还拿她的事开玩笑，拒绝与她分享食物。莫泊桑似乎在说，鄙视下层阶级乃是更有特权的社会成员巩固自己地位的手段，无论下层人为他们做出了什么牺牲。

在另一篇由爱尔兰作家弗兰克·奥康纳（1903—1966）创作的短篇小说《理想者》中，一个在爱尔兰公立中学就读的非天主教徒学生阅读了一些励志书并深受影响。这些书表现了在这种学校里读书的男孩子们，对他们而言，荣誉和传统高于一切。这个学

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

生注意到，不论同班信仰天主教的同学什么时候迟到，他们都会说自己是因为做弥撒才来晚的，这样就可以逃脱惩罚。可是，这个年轻的小主人公读到的那些书让他坚信自己要不管付出什么代价，都要讲实话；于是，每次迟到因为没有找借口，他都会遭到痛打。最后，他的精神终于垮下来（身体也差一点垮了！），他像所有人一样开始说谎。故事结束时，校长胜利地对自己露出满意的微笑。最后一个顽固分子终于乖乖就范，他以后再也不用嫉妒心地纯洁的人了。

只要目的有合理之处，那么手段也是合理的。
——里昂·托洛茨基

自利大于利他主义的观念尽管是许多文学作品的主题，但其情节的核心往往是在说谎的好处和必须讲真话这一认识之间感到左右为难的人所经历的痛苦。在所有情况下，作品中的人物虽不会回避真相，可他们常常要为此付出沉重的代价。罗伯特·鲍特于1960年获普利策奖的戏剧作品《日月精忠》取材于真实的历史事件，它展现了作家和哲学家托马斯·莫尔所面临的困境以及他后来舍生取义的故事。由于莫尔在其祖国英国广受赞誉，他的密友亨利八世对他也很敬重，因此他最终必须要面对一个两难的处境：或则同意国王离婚，或则冒杀身之险坚决支持教会禁止离婚。莫尔是一个虔诚的天主教徒，完全相信教会教义，因此他没有按照国王的要求做，即便这可以给自己留一条活路。用苏格拉底的话说，莫尔反对亨利八世为了满足自己的需要而重新改写宗教教义的企图。

我们曾在第七章中讨论到的英国剧作家乔治·萧伯纳（1856—1950）自愿担负起这样一个危险的任务：把舞台当做一个公开的场所批评那些为了自己的利益而歪曲事实的人。圣女贞德，萧伯纳非常钦佩的一个历史人物，是其杰作《圣女贞德》(1927) 的主人公。教会权威拒绝相信她听到了神的声音。他们之间的冲突最终演变为一个可怕的选择：这位女英雄要么否认自己的信仰，要么虚伪地承认自己受到了魔鬼的诱骗，以此保全一条生路。

《日月精忠》和《圣女贞德》都没有表达这一观点，即出于自利的说谎是唯一可能的出路。两位作家都在告诉观众，社会及其体制需要做出改变，这样，诚信正直的人才不会继续成为牺牲品。

现今，可以很容易找到与格劳孔看法一致的人，他们更为相信外表和名声，而不是理性和诚实；我们可以很容易地找到亿万大亨的敬慕者，因为他们甚至不用借助魔戒就可以取得非凡的成功。在格劳孔的阵营还有这些人：他们会充满敬佩地引用篮球队经理列奥·杜罗彻说过的那句玩世不恭的格言："赢在最后的才是棒小伙儿。"摄像机和考勤钟的使用表明商店老板相信，公众和雇员不会自愿地做一个诚实的人。然而，人们仍在继续渴望一个更美好的社会、一个利他主义可能存在的社会，在这样的社会里，人们不会总是问"我能从中得到什么好处"。

一个瞎子领着一个瘸子，两人一同前进。
——瑞典民谚

人文学里有大量的小说、故事、戏剧和视觉艺术作品，它们描写的贪婪往往都与自利有关：各种幌子下的格劳孔的牧羊人。在20世纪30年代大萧条期间，一些作家和艺术家敏感于失业、无家可归的人们所遭受的苦难。他们通常会创作出许多有钱有权势

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



一个美国艺术家对不诚实的富裕表达了鲜明的鄙夷。警察收受贿赂，以换取他们的沉默和保护。注意对“理性”一词的讽刺性使用。杰克·列维，《纯粹理性的飨宴》，1937

但却冷酷无情的人物，还有许多由于追求自利所致的道德堕落的形象。

在第二次世界大战后，美国从大萧条中崛起。新兴的有产阶级登上舞台。许多人大发战争横财，他们往往不为人们信任。贪婪的罪恶构织出许许多多的故事情节。在约翰·休斯顿于1948年拍摄的影片《碧血金沙》中，汉弗莱·鲍嘉担纲主演，这是他扮演的另一个令人难忘的角色人物（参见第九章）。该片以电影的形式重新讲述了三个发了大财的合伙人的经典寓言。在这里，他们从一座废弃的矿井中发现了黄金，不料结果却是自相残杀，因为每个人都想独吞这笔财富。在艺术中，极度的自利很少会受到赞扬，它常常等同于驱使人犯下罪恶行径的贪婪。

不过，自利并非总是罪恶的。有时，它必不可少。我们承认，政治中被称为公仆的人至少在一定程度上也会满足他们自己的利益。被推选出来担任公职的人既会充实自己的人生，也会带来美名或骂名。政治自利使悲观者认为，所有从政的人完全是为了汲取财富和权力，他们会从自己的职位上捞到好处，能骗则骗。没人可以否认政治腐败一直存在，且无疑将会继续存在下去，然而，美国的民主体制以代议制为基础。这意味着我们总是要选出一些愿意代表我们的人。可是，若是他们大多数人在满足自己需要的同时，却不能为我们提供服务，这种想法确实会让人感到悲哀。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

开明自利

文艺复兴时期的哲学家尼古拉·马基雅弗利（1469—1527）主张，若想建立一个和谐稳定的社会，政治自利乃是唯一可能的手段。其最著名的著作《君主论》是给所有统治者提出的建议。他声称有效的领导者永远不能认为自己的下属会追求一种给自己带来不便的正义。因此，他得出结论说，一个真正的领导者可以采用的最有智慧的统治方法乃在于通过建立一种敬畏感来赢得尊敬和顺从。领导者必须显示出令人望而生畏的外表，他要让民众意识到有个帝王在统治他们。他们应该穿着华贵，周围尽是象征权力的饰物，比如说乘坐辉煌华丽的马车出行，后面还要跟着一大群有权有势的朋友、保安人员以及重要的地方官。这些建议已经为现代领导者们所采纳，他们会坐着巨型的官方客机穿梭于各个国家之间，一路陪同他们的还有超长豪华轿车、长长的车队，以及特工处的保镖。

马基雅弗利的政治哲学很可能受到了柏拉图和亚里士多德的启发，他们二人都没有由衷地接受由伯里克利所推行的民主制城邦。伯里克利认为一切法律的制定和法庭的判决都应当由个体公民负责（尽管，如前文所述，公民只占到总人口的5%）。即便是占这样小比例的公民，柏拉图和亚里士多德也不相信他们会足够理性地做出公正的决定。为了保证稳定和公正，他们二人均主张实行自上而下的强权统治。柏拉图发明了哲人一王的思想，亚里士多德提出的理论是，理想的政府有三个重要的组成部分，即国王、贵族及若干由以其智慧和公正而著称的杰出公民组成的团体。

所有这三位哲学家——马基雅弗利、柏拉图和亚里士多德——都反对独裁，反对那些用财富买通仕途的人所施行的想入非非的统治。三个人都关心整个社会的幸福，但都不赞成公众的直接管理。相反，高明的统治者会强行贯彻自己深思熟虑的政治哲学，但他们这样做并非为了满足自己的利益，而是最好地为国家的利益服务。这种哲学常称为开明自利：自我服务的目的是为了拥有一个有效的政府，它所提供的生活会比民众自己追求的生活更好。

令人遗憾的是，**马基雅弗利主义**这一术语变成了对愤世嫉俗者的称呼，他们鄙视大众，自认为自己比所有人都优越，因而有权对他人行使权力。文学中汇集了许多为批评家所称的——当然是贬称——马基雅弗利式的人物。他们往往都是恶棍，玩弄花招使毫无提防的善良人上当受骗。莎士比亚的伊阿古操纵奥赛罗（参见第七章）直至他杀死自己的妻子。他对奥赛罗，事实上他对所有人只有蔑视。他感到气愤，因为奥赛罗这个威尼斯军队的统帅没有提拔他。他恨这个年轻人比自己升得快，恨他有眼不识泰山，尤其让他愤恨的是他那么容易受别人摆布。奥赛罗是一个摩尔人，这部悲剧的现代制作常常会在伊阿古的一系列“马基雅弗利”特征中加上“种族主义”一条。虽然文学史家很清楚“马基雅弗利”这一称号的含义，但它并没有公正地描述以其名字为这一称号命名的哲学家。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

文艺复兴对个人主义的关注是《君王论》背后的真正哲学基础。在某种意义上说，马基雅弗利的理想统治者代表了这个新时代，因为这样的统治者不会让那种似耶稣(Christ-like)的完美存在所构成的限制妨碍到自己，而这样的存在却是对中世纪统治者的要求（不过，他们未必做得到这点）。这本书题献的人是洛伦佐·德·美第奇，一位佛罗伦萨贵族，一位有权势的政治人物及艺术资助人，马基雅弗利认为美第奇乃是一个充分实现了自己的人，而这正是文艺复兴的理想，他奉行的开明自利使佛罗伦萨得以变成一座伟大的城市。

托马斯·霍布斯（1588—1679）是一位政治哲学家，他认为严格的独裁统治是必要的，因为大部分民众——而不是他们的统治者——完全是自利的。他相信利己主义是人的本质状态。他对人的描述是“龌龊”和“野蛮”，他并否认类似像高贵动机这样的东西会存在。抱着这种对个体的悲观看法，霍布斯于1651年撰写了《利维坦》，其中主张建立一种以绝对的君主制为基础的政治体制。他使用了“共和国”一词，用以描述“理想国家”。在这样的国家中，为使所有人得到共同的保护而免于彼此伤害，每个臣民必须自愿将其权利让渡给最高统治者。他建议：

> 每个人都应向其他人说，我出让并放弃管理自己的权利，把它让予这个人（比如，这个领导者）或是这群人，条件是你同样也要放弃自己的权利，把它委任给他，授予他一切行动的权利。[8]

尽管这个建议听起来可能像是一种民主类型的社会契约论，每个人借以自愿地为了所有人的利益而放弃个体权力，但霍布斯并不佯称民主。理智告诉他，权力一旦赋予君王，按照定义，他也就可以不用向民众对自己的行为做出解释。倘若他做不到这一点，民众就不会惧怕他；而倘若民众不惧怕他，秩序就会崩溃。因为君王有一支强大的军队做后盾，因而他既可以抵御外敌入侵，也能够保护他的臣民免于彼此伤害；因而才有“利维坦”一词，在霍布斯看来，其含义是：“凡世间的神。在不朽的上帝统治下，我们要依靠这个凡世间的神得到和平和保护。”共和国因此才会和平繁荣。而倘若公民可以独自思考和行动，和平繁荣的景象就不会出现。如果没有利维坦，人人都会互相怀疑，其结果是所有人或财产都不会安全。倘若没有统治者的绝对权力，那么“人人都有权利擅自行为，甚至有权擅自伤害彼此的身体。因此，只要每个人拥有的这种自然权力继续存在，那么，任何人都不会得到安全。”[9]

我们可以看到霍布斯和马基雅弗利两个人都主张建立非民主制政府，这是防止人为了追求自利而给社会带来灾难的唯一途径。17世纪，理性哲学兴起，它是对中世纪超脱世俗的反拨。由于进一步受到这种哲学的影响，霍布斯断称只有理性，而不是对于人性的一种多愁善感的信仰，才能让人生活在和平与和谐中。尽管霍布斯本人如其政治哲学一样强硬，但他坚持认为倘若人类想要克服自己凶残本性的话，他的政治哲学代表的是唯一的理性之路。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

经济学与自利

然而，经济哲学家亚当·斯密（1723—1790）却认为完美社会是这样一种社会，其中的所有人都可以自由追求自利。像后来的卡尔·马克思（参见第十五章）一样，斯密注意到经济是人类生活的主导力量。人们有兴趣赚钱、获得成功、为自己和家人提供最舒适的生活标准。贪婪本身未必是一个坏东西，只要一个人在积累资金资源的过程中没有违背法律或是伤及他人。因此，贪婪本身不是不道德的。它是人类的自然状态。

斯密认为人应该自由追求财富的这一理论变成了今日资本主义制度的基石。倘若没有这种自由，一个社会的经济就会依赖于执政党的想人非非。可是，有些人认为经济活动的无限自由将使我们所有人都陷于不断冲突、竞争险恶的社会中。对于这些人，斯密的回答是如果没有这种自由，那么只有当权者才会享受理应属于每个人的快乐。

斯密的政策被称为放任主义（laissez-faire，字面的意思是“允许做”），它以这一原则为基础，即，企业可以为自己的产品和服务随心所欲地收取费用，公众的反馈，而不是政府的控制，将调节这一过程。在斯密的理想社会里，有一个内在的钳制和平衡机制，它可以阻止财富聚敛在几家大公司的手中。

生产商，又称——正如它在经济学理论中的叫法——业主，通过为自己赚取利润而为公众提供服务。支付给员工的工资增加了在整个经济中不断流通的货币供给，而这又可以保证每个人可以获得更多的就业机会。斯密说，所有生活在自由市场体制中的人“仿佛让一只无形的手”给团聚在一起，尽管他们没有意识到它的存在。

业主的最大利益在于生产人们实际需要的产品。继续生产人们不需要的产品会导致破产（一旦汽车取代了马匹和马车而成为主要的交通工具，谁还想再买赶车的鞭子呢？）。

当业主变得过于贪婪时，问题便出现了。如果一个产品成功，有许多人购买，价格可能会抬高，但斯密接着说，如果成本变得太高，公司就会破产或被迫降低价格。他还赞成把不受限制、不加节制的竞争当做一种市场的稳定剂。倘若一个人要价过高，另一个人就会乘机以较低的价格生产同样的产品来发财。因此，在斯密的哲学中，索要越来越高的价格以实现货物之间的变换是高度道德的。消费者最终会受益，因为公众的反馈会对恶意的企业加以控制。

> 倘若没有公民道德，群体则将不复存在；倘若没有个人道德，他们的存在就不会有价值。
>
> ——贝特兰·罗素

有时，对于斯密的资本主义持批评态度的人指出他缺乏先见之明，看不到业主会联合起来，暗中约定不相互压价。这样，价格就会稳定，因此，除消费者外，每个人都会获利。斯密同样没有预见到现时代的大集团公司，超级公司从一次次的企业兼并中得以形成，直到它们差不多可以垄断市场，把许许多多的产品都纳入自己的控制中。不过，斯密的“看不见的手”这一理论的余迹（可能是它的一个手指头）依然极为强大，那就是当价格涨幅过高时，销售的速度就会放缓。

斯密可能还低估了作为推动力的消费者的贪婪。在斯密看来，“需求”(need) 是消

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

费者选择产品的基础，但“需求”常会为“欲望”（want）所取代，这是一种为进攻性的营销策略所不断刺激的“欲望”，去购买非生活所必需的产品。而同时还有“计划短缺”的存在。业主会大规模宣传一种产品，但以少量产品投放市场，因此公众购买该产品的欲望可能就会增强。长期以来，好莱坞制片厂一直在使用他们所称的“平台”策略：即，广泛宣传一部新片，开始在许多媒体上“炒作”，然后只在几个“选定城市”里的极少几家剧院放映。据预测，当该影片最终在全国公映时，漫长的票房线已经酝酿而成。即便批评家和电影观众会对影片大失所望，又有什么关系？人们已经知道，一部电影要收回成本的期限是一两周的时间。这种操纵不是不道德的，但是，这种做法确实表明斯密在鼓励人们满足贪婪时太过理想了。他很可能以为贪婪等于需要。

他所预言的放任主义政策建立在这一假设之上，即，供需法则适用于任何情况。价格上涨；不再有人买；价格下跌。当产品卖得便宜时，每个人又会再开始购买，然后价格又会上涨。这种循环持续往复。可是，经济学家告诉我们说，资源通常不是无限的，因此，人们不会一直都会有资源可用。譬如，原油的供应就是不可再生的；尽管汽油价格会在一段时间之内有波动，因此看起来似乎确实在遵循供需法则，但我们知道最终将不再有足够的原油满足我们的需要。

斯密也没能预见当今全球经济的出现，其中不再有单独的自给自足的国家，而是一个彼此依赖的复杂网络。一个大国里若有一家多股外方投资的银行破产，便会导致全球混乱。经济学家一致认为不存在一个可以自我调节的全球市场。无论如何，对于斯密提出的自利符合人类最大利益这一理论的争论仍在继续进行。最近的世界问题只是让这一争论变得愈加激烈。

我们不能一概而论地说经济自利是不道德的。我们仍要依赖一个自由的市场，依赖亚当·斯密的“看不见的手”。然而，我们必须承认它引发了许多也许永远无法解决的问题。

> 人们因为害怕去正视才生出他们自己的许多问题。你所要做的只是去正视，看到路；而当你看到路的时候，不要坐在那里看着它——走过去。
>
> ——安·兰德

不过，对于小说家安·兰德（1905—1982）而言，资本主义近乎神圣。她宣扬要完全依靠自由市场，她认为它会激励坚强自立的人最大限度地发挥自己的才华，而不用把一辈子都花在帮助别人身上，因为这只会让受助者变得越来越弱，最终丧失自救的动力。兰德出生于革命之前的俄国。还是一个十几岁的孩子时，她见证了那场天翻地覆的变化，它向人们承诺在一个阶级差别不再存在的社会里，他们将有一个灿烂的未来。在彻底分析兰共产主义思想之后，兰德开始反对灌输，拒绝接受卡尔·马克思所声称的一旦资产阶级被消灭，社会就会变得更加美好的信念。

兰德投奔到西方，并开始写作。在《源泉》（1943）这部使她饮誉美国及其他国家的小说中，她成为坚定而不妥协的个人主义的代言人。小说中的主人公是一个著名建筑师，以其大胆的设计及极端的诚信而知名，他拒绝降低自己的标准，拒绝为一个稀里糊涂的、完全缺乏其眼力和天才的委员会设计平庸的作品。霍华德·罗克是古老的史诗英雄们的后裔，一个尖刻的独行侠，可以胜任任何挑战。在一篇著名的杂文《自私的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

美德》中，兰德说拥有远见卓识的人应该有无限的机会去追随他们自己的法则。在兰德式的"看不见的手"中，那个尖刻的独行侠确实会帮助别人，但这并不是因为他相信为别人作出牺牲乃是符合道德而光荣的事。因为兰德的英雄们可以发挥其天赋建造伟大的城市，使世界变成一个更加美好的地方，因此我们才可以坐享其成。霍华德·罗克骄傲地断言："任何人都不值得我花上5分钟的时间。"

《地球战栗》(1957)表现了一群精力充沛的成功者，他们厌倦大众文化及自由主义社会主义者的政策，于是便在一个高高的山顶上创立了一个将懒散的大众排斥在外的乌托邦社会。一度，兰德曾对马克思主义的格言"各尽所能，各取所需"提出严厉的谴责，她使其中的一个角色，一位曾富有献身精神的工人，最终表达出他对社会主义的要求——他应该为极度贫困的人工作——不再抱有幻想。

> 你越是卖命，他们就会让你做得越多，你一周站着吊水桶要吊40个小时，然后是48小时，再后就是56小时——为了你的邻居能有口饭吃——为了他老婆的手术——为了他孩子的麻疹——为了他妈妈的轮椅——为了他叔叔的衬衫——为了他侄子的教育——为了隔壁的娃儿——为了娃儿的出生——为了你周围所有的人——他们的工作就是索取，从小孩的尿布直到镶戴的假牙——你的工作就是卖命，从早到晚不停地卖命。[10]

20世纪中期，兰德的小说在全美校园广为学生阅读，他们反对自由党政府推行的项目，认为它们是以牺牲其绝对自由的权利为代价的。他们把兰德视为一个同道者，一个愿意复兴在美国已经消失的自助精神的人。即使是在今天，那些反对把巨额开支花费在福利项目上、反对为穷人提供其他援助的人常常坚持认为他们之所以这样做，乃是基于美国所赋予他们的基本权利之名。

超越自利：利他主义

学习人文学无疑会使我们意识到人们会追随不同的道路。尽管基本的道德法则——比如禁止谋杀和偷窃——几乎存在于所有文化中，但是它们对于何谓不道德的理解可能未必相同。有一次，一个人类学家曾仔细研究了某一偏远部落。这个部落没有表达爱和仁慈的词汇，由于其生存条件极为恶劣，因此他们把照看好自己当做一项美德。孩子们马上快到5岁的时候，就会被迫离开父母，被迫立刻学习如何生存。而母亲疏于照看孩子也不会受到社会的批评。

自利没有普遍定义。甚至是在像美国这样的自由市场社会中，也不会有任何道德准则认为我们每个人必须贪婪和自私。在人文学中，我们会看到受人赞赏的人会反对这一观点，即，欺骗是被允许的，只要你能像格劳孔的牧羊人一样不会被逮着。

罗伯特·雷德福德执导的影片《机智问答》(1994)取材于一桩真实的丑闻。一个

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在收视率排行榜上名列前茅的电视节目被指控造假，而赢得了大笔奖金的参赛者最终对此供认不讳！这名参赛者名叫查尔斯·凡·杜伦，一位受人尊敬的文学批评家的儿子。许许多多的美国人每周都会收看该节目，因为杜伦每次都能正确地回答那些变得越来越难的问题，观众对其非凡的广博叹为观止。越来越强烈的悬念制造了全国的标题新闻，凡·杜伦一夜之间成为一名英雄。该片的主题是个人利益与诚信的冲突。

在主持人每问一个新问题时，凡·杜伦的扮演者就会在可能的答案之间斟酌，有时会面带微笑，有时则会用手帕轻拍额头，以示他思考得多么用心；在结结巴巴的迟疑犹豫之后，他总会给出正确的答案，博得雷鸣般的掌声。随后，一个好奇的调查者揭发说，该节目的问题会在比赛数天前邮寄给每个选手，这表明该节目根本不是一个真实的比赛，而是受到了人为的操控，以便让参赛者可以最大程度地吸引观众。有记者采访了凡·杜伦，问他这些指供是否属实。因为他出身学术名门，因此无以数计的忠实观众都会紧张得屏息等待他的坦白或否认。毫无疑问，他们中有许多人希望自己刚刚发现到的这个新偶像会摧毁那些意欲将之罢黜的人。

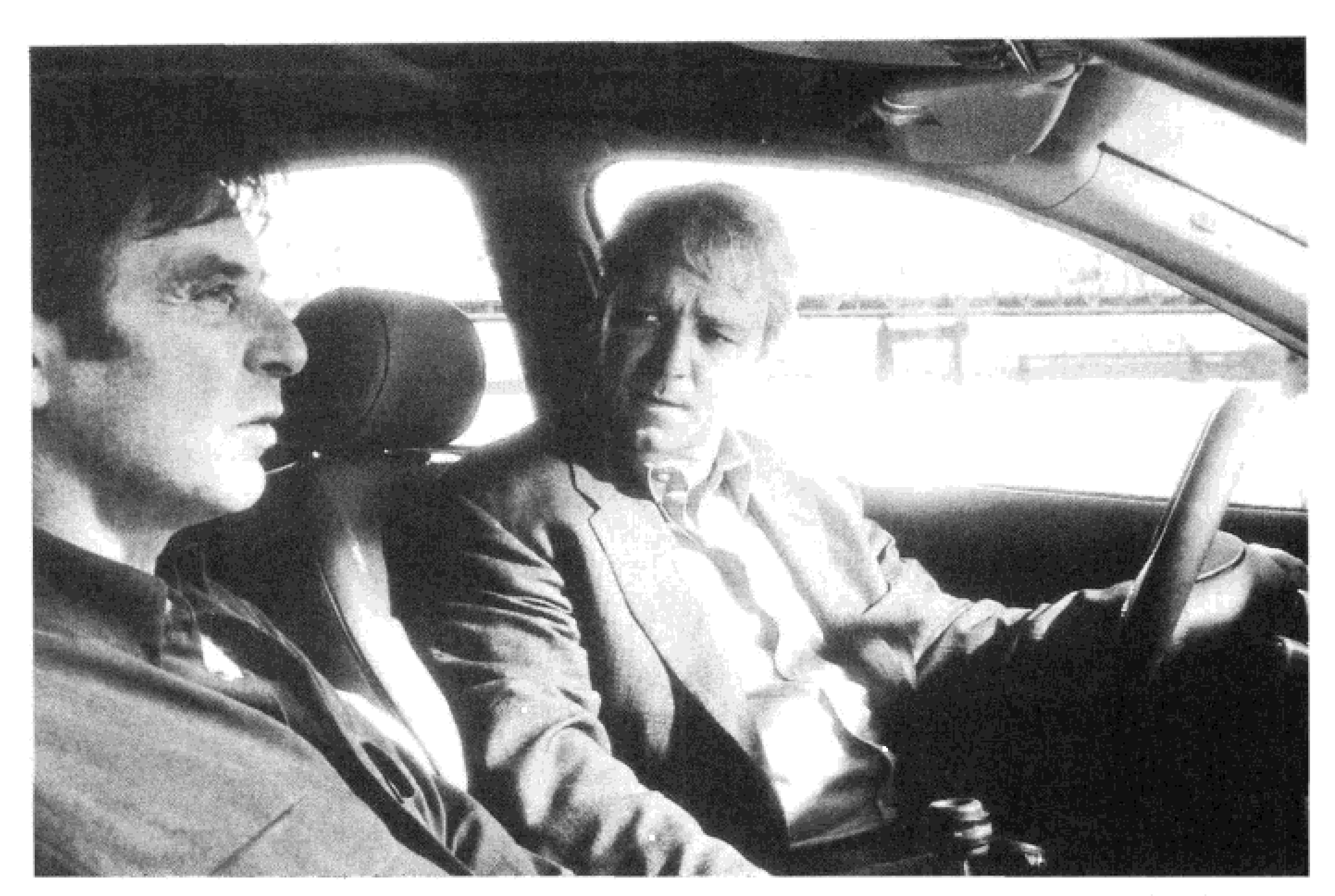
主人公没有被塑造成一个极为诚信、虽说走错了一步但很快会认错的人，他被几乎可以在所有悲剧英雄身上看到的相同的悲剧性缺陷给毁掉了：傲慢（hubris），或过度骄傲（参见第七章）。毕竟，他是一个极有名望的人，背景优越，而家人也一定自然希望他可以展露渊博的学识。可是，他宁愿撒谎，也不容自己的形象受损。

在国会就此事举行的听证会的开始，他激烈地矢口否认自己辜负了公众的信任。不过，在经历许多反省和内心痛苦的挣扎后，他最终承认了自己与该节目主管串通一气。颇具讽刺意味的是，片中一个被淘汰出局的参赛者慷慨激昂地为电视媒体作辩护，将之称为“自古登堡发明印刷术以来最伟大的东西”。他对于其中涉及的不诚实一点也不震惊。另外一名选手也是如此，他说，归根到底，谁都不是“一名冷酷的罪犯”，所有人都只是“演艺界”的一部分。

一部较为晚近的电影，迈克·曼的《内幕新闻》(1999)，也取材于一个真实案件。在这里，冲突的双方是超越自利的需要与明知这样做将会失去一大笔舒适的收入，甚至可能还会招来肉体上的伤害。它提出了一个人们必须经常追问的问题。在雇员意识到一项产品有害，甚至是致命的危害之后，他是否有道义上的责任揭发检举？片中，一家烟草公司的技术顾问最终决定在电视上公开揭发在香烟中含有化学添加剂这一事实，他认为化学添加剂会使人更容易上瘾。这个决定做得并不轻松。他与烟草公司签订的合同明确写明他绝不能向公众揭露真相，并且，他还意识到他那不菲的收入可以让家人有一个设备齐全的大房子住，过着一种相当不错的生活。然而，在他最终将道义责任置于个人和家庭的利益之上并同意出庭作证之后，他受到了威胁、监视，在证人席上受到盘问。他的个人声誉和婚姻也毁于一旦。

然而，他坚持下来，并同意在《60分钟》的节目里公开露面，可是，节目制片人的顶头上司却告诉他们最好不要播放这次采访。然而，《华尔街日报》刊发了这位英雄的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



阿尔帕奇诺（左）和罗素·克洛在1999年的《内幕新闻》中。克洛扮演一个诚实的人，试图在两难之间做出选择：要么为家人提供舒适的生活，要么检举一家烟草公司。

故事；随后，《60分钟》最终同意播放该节目。在主人公披露真相、做出正义之举后，却没有一丝的胜利感。他实际上失去了一切，前途未卜。我们只想知道其行动的道德操守是否足以补偿他损失的一切。在最为著名的作品中，道义从未获得过轻易的胜利。倘若从这些作品中我们不能获取其他东西，我们至少可以得知行义举不仅需要勇气，还需要忍受众叛亲离的孤独。

一条广受赞誉的——对于某些人而言，完全只是理论上的——道德之路乃是利他主义，它与自利截然对立。该词不会经常出现在日常对话中。在听到一个“利他主义者”为他人做出公认的高尚举动之后，我们可能会从中寻找其出于自利的动机。或许，我们觉得，如果我们不这样想做，就会显得过于轻信和幼稚。其行为真的无私吗？他是不是为了得到一笔可观的减税额，为了博得公众的嘉许，甚至是为了自我满足的快乐才这样做的？其行为是不是更是为了自己，而不是为了“他人”？

然而，有一些人的利他行为却不容置疑。特瑞莎嬷嬷将自己大部分的成年岁月都用来帮助流落在加尔各答街头奄奄一息的病人，她的这种做法也没有引来所谓的现实主义者们玩世不恭的点评。然而，后者却认为偶然出现的一个特瑞莎嬷嬷决不能改变他们的看法，即，慷慨助人最终是自利的。

善者吾善之，不善者，吾亦善之，得善。

——老子

长期以来，利他主义都被视为一种几乎不可能实现的理想。我们大家都听到过鼓舞人心的宣言“大爱莫如为他人而死”。在战争时期，有许多关于英雄的报道，他们确

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

实会为了自己的伙伴，甚至是为了整个连队而牺牲自己，因此，没有任何人可以质疑这一看法的有效性：人类皆彼此相连，而且不仅只是因为相似的DNA才相连。人文学历史上铭刻着17世纪圣公会牧师兼诗人约翰·多恩（参见第四章）所说的那句振奋人心的话语：

> 任何人都不是一座孤岛；每个人都是大陆的一小块，整体的一部分。倘若大海把一小块泥土冲掉，欧洲就会变小，如同海岬失掉一角……任何人的死都会让我变少，因为我是全人类的一部分；因此，永远不要派人去问丧钟为谁而鸣；丧钟为你而鸣。[11]

欧内斯特·海明威从这节文字中取用了其1940年小说的标题《丧钟为谁而鸣》。这部小说表现的是一个参加西班牙内战的美国人，他为挽救他人而献出了自己的生命。

利他主义的英雄们在人文学中很可能比在实际生活中多得多，倘若他们不能激发公众的效仿，也能够激发出他们的钦佩之情。在圣诞和新年之间的那一周，电视台会多次提供机会让观众观看（或再看一遍）弗兰克·卡普拉于1946年拍摄的一部影片。这部影片表现的是一个利他主义者，他自认自己的一生一事无成。《风云人物》由詹姆斯·斯图尔特担纲主演，他在现实生活中享有人之楷模的美名。

乔治·柏利是一个小镇上的银行老板，他与所有的客人都以名①相称。由于年景不好，像全国各地银行的顾客一样，他的客人也被迫支取存款，拖欠他们的抵押贷款，这使柏利濒临倒闭的边缘。他没有（像其他银行所作的那样）关门冻结客人的财产。相反，他让小镇上的人自由支配自己的账户，拒绝取消赎取权。他这样做出于自然而然，他从未想过自己的利益。当他发现自己及家人身无分文时，他觉得自己对任何人不再有用，便企图自杀。

在影片中，他被一个天使挽救了。天使让他看见如果他从没有来到世上，小镇将会是一幅什么样的景象：银行会让小镇上的人吃闭门羹，他们会丧失家园，被迫在贫民窟中生活，周围到处是肮脏和罪恶。这幅景象让他幡然醒悟，他得知自己的利他主义行为终于得到回报，因为多年来他曾帮助过的人们捐款挽救了他及家人。观众禁不住会想起这句民谚："种豆得豆，种瓜得瓜。"

在现实生活中的利他主义个案中，生产商艾伦·弗尔斯坦在他的工厂被大火焚毁之后，还给2400名员工开全薪，而这笔开销一周要高达150万美金。弗尔斯坦称是希伯来《塔木德》和莎士比亚激发了他的行动，并说他不配受人赞扬，因为美国企业界明确表示这样的行为是不正常的。不过，他的慷慨后来的确导致了一个问题，因为他在偿还银行贷款的时候遇到了困难。

在美国企业界，是否有许多这样的管理者？可能有些管理者虽然在一个小镇不会

① 一般而言，西方人都以姓相称。此处柏利与客人以名相称表明他们之间关系的融洽和亲睦。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

关闭他的工厂，但却会在另一个小镇（甚或是另一个国家）招聘那些愿意以更低廉的工钱而工作的人。一个利他主义的管理者不会开设血汗工厂，或者，他们会为不喜欢做不用脑子、没有创造性的重复性工作的人提供工作上的满足感。

生意场上的利他主义意味着投资者的利益并非总是首要的。倘若公司的季度利润使华尔街失望，那么，较高的生产成本可能意味着较低的股票价格和股利。倘若"任何人都不是一座孤岛……因为我是全人类的一部分"，那么，道德责任的界限会不会只局限于一国之内？利他主义事实上是否与亚当·斯密对于开明自利的论证相抵牾？

在一个乌托邦社会中，利他主义是法律要求的。在真实世界中，尽管鲜见，但它确实存在：安慰病人的自愿者，致力于清理小镇垃圾的青年团体，以及倡导一项某个人从中可能得不到任何切实利益的事业。有人会不假思索地跳进水中抢救呼救者。有人在拾到丢失的钱包后会一动不动把它邮还给失主，而且还不会写明回信地址。在创伤中心，有许多医生和护士会竭尽全力抢救受刀伤或枪击以及在车祸中严重受伤的人。他们都希望得到朋友们赞不绝口的表扬吗？

道德权威

数世纪以来，哲学家一直在讨论道德观最正当的来源，而且，由于世界人口是随着许多文化与宗教传统的共存而增长的，因此哲学家现在看到需要找出一种为大家所接受的稳定力量。迄今为止，还没有发现这样的力量。在这一小节，我们将思考那些重要的道德权威，他们提出了我们可以从中加以选择的指导原则。

对于利他主义的哲学辩护

美国哲学家约翰·罗尔斯（生于1921年）对于利他主义是否确实存在这一问题进行了深入的思考。他与苏格拉底的观点一致，认为理性不支持自利。罗尔斯建议我们每个人都假装戴上一副"无知之幕"，它可以让我们忘掉自己的身份及背景。打个比方，我们从零开始，然后列举一个理想社会的条件。也就是说，倘若你不知道自己是否很富有或某一天是否会富有，或者倘若你不知道自己背景贫寒，你会列出什么条件？罗尔斯列举了他认为每个人都会提到的两个条件：

1. 每个人所拥有的平等及最大限度的（政治、思想和宗教）自由与他人所拥有的平等自由相一致。
2. 财富和权利应该平等分配，除非不平等分配会使所有人受益，且除非会有平等的机会可以实现平等。[12]

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

诚如我们从这个巧妙论证中所看到的，“无知之幕”使所有人都处在同等的位置上，这应该可以使我们对于一个公正而公平的社会达成普遍共识。假使“财富的平等分配”在你的列表上，然后你发现某一天你将变得惊人地富有，怎么办呢？你可能会重新斟酌你的选择。可是，如果你是一个诚实的人，你就会认识到你的自利正在妨害理智。事实上，你会说：“因为我将来会富有，因此我认为财富应该以不平等的方式分配。”同理，如果你发觉自己很穷，而且会一直穷下去，你可能会把“财富的平等分配”换成“向富人课税给穷人”。罗尔斯并不是说再次斟酌的想法是“错误的”。他只是在指出自利往往会粉饰我们对于是非的态度。

耶利米·边沁的道德数学

边沁（1748—1832）出身于英国一家保守的名门望族，他在13岁的时候接受了圣公会（英国国教）的坚信礼。该仪式要求他要信守其信奉的绝对道德准则。在他渐渐成熟并对身边世界加以观察之后，边沁得出的结论是：大多数人既不会遵守这些准则，也不会遵守任何道德规范。他把人类视为一种动物社会，所有动物都为满足自己基本的（且常常是卑下的）欲望所驱使：简言之，这种欲望就是为自己服务。

> 最大多数人获得最大程度的幸福是道德规范和立法的基础。
> ——耶利米·边沁

但另一方面，边沁却不愿意说自利是错误的，尽管这样的追求可能与儿时教给他的严格道德准则相冲突。道德准则为什么一定要与人性如此的南辕北辙？就这样，边沁成了一名哲学家，他提出的理论认为，因为快乐是所有人都追求的自然状态，因此所有人都必须有平等的机会去获取快乐。他反对由宗教和传统哲学所确立的道德准则，以及那些已经变成法律约束全体民众的道德准则。他问道：是什么使任何一个人有权去告诉别人应该享受或回避哪一种快乐？然而，难道一定不能有指导原则吗？无疑，每个人都不能肆意地追求快乐，如果这意味着干涉他人这样做的权利。对于边沁来说，没有限制的自利毫无意义。

他虽是一名哲学家，却深深着迷于科学和数学，因为这些领域提供了实现确定性的方法。因此，数学在此变成了一种道德体系的基础。在这种体系中，自利不仅受到保护，而且也受到限制。

边沁宣布，数是实现道德确定性的关键：找到一个适用于在所有情况下判断是非的公式。对于他来说，其目标是去实现这样一种社会：最大多数人可以获得的最大程度的快乐，而同时又没有侵犯他人的权利。他因此拒绝承认道德绝对主义的有效性，道德绝对主义认为善的标准具有普遍性。相反，他将“善”定义为“对于最大多数人而言最大程度的善”。

在边沁的体系中，在你对其结果将会对他人产生影响的某一行为做出判断之前，你可以用正负数值来代表该行为可能给大多数人所带来的快乐或痛苦的程度。举一个现代的例子，假设问题涉及是否要在湖边建一个休闲度假中心。那么许多正数值会分给

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

建筑商、建筑工人以及服务行业的从业人员，他们所有人都可能从这个项目中获利。此外，正数值也会分给度假者，他们无疑会从中获益，因为可以有一个放松和释放压力的地方。不过，负数值会来自环保人士，他们担心不可避免的污染以及鱼类和水禽的灭绝。负数值也会来自附近的居民，他们认为这个度假中心会破坏周边环境，因而会降低其财产的转售价值。计算器（边沁会非常钟爱的一个发明）将会告诉你何去何从。正分给获益的人，负分给不能获益的人。你做道简单的算术，就会得出道德答案。

边沁的道德数学也会根据“强度”和“持久性”的因素来做加减法计算。在这个度假中心的例子中，我们还必须考虑到道路扩建所带来的恼人的噪音及空气污染，还有对野生物可能带来的永久性破坏。你怎么看？哪一边得到的分数会更多？分数是否完全由牵涉其中的人数决定？如果是这样，居民的人数也许会超过企业主和承包商。可是，倘使建筑商执意说潜在的度假者在人数上几乎是无限的，那怎么办？

对于边沁来说，可计量的结果决定一切。获益者的人数是道德正确性的证明。然而，边沁道德观的批评者却从中看出了许多问题。

假设度假中心提案的建筑商与环境保护委员会的领导因为不是同类人而长期不和，这种不和与生意或污染没有任何关系。倘若建筑商的动机在于泄愤和报复，那怎么办？他提出整个规划的目的只是想在她的支持者面前让这位环保人士感到难堪。边沁的算术得出的只是外在的结果，而没有考虑到动机因素，除非这种情况：一种动机，一旦被发现，可能给许多人带来痛苦；可是，在这个假设个案中，这种情况不大可能发生。

另一个有关数的问题也会回避对于动机的考量：是给一项事业捐助 10 元钱，因为你相信这样做是对的，还是给同样的一项事业捐助 1000 元钱，因为你希望看到自己的照片能上报，那上面还有对于你的慈善之举加以表扬的标题新闻。哪一个更好？在边沁看来（可能募捐者也会这样想），大数额会更可取，会更受到道义上的认可。

对于堕胎的问题，边沁的数学计算可能是什么？同性恋的问题呢？堕胎的对错要看一个人口不足的国家是否需要更多的女性完成怀孕。至于同性恋的问题，要看它是否会给一般民众带来危害。在一个赞同两相情愿的成年人之间有同性恋行为的社会里，婚姻的数量，新生儿的数量会减少吗？尽管边沁在本质上是一个政治激进派，但如果一个特定社会里最大多数人都认为这种行为不能容忍，那么，为了能够自圆其说，他也会赞同禁止同性恋。在这样的社会中，同性恋将是不道德的，可是在一个绝大多数人都不反对同性恋的社会里，同性恋就会是道德的。

边沁认为有各种各样的对于善的定义，要视具体情况而定。譬如，那个湖边度假中心的例子可能给附近的小镇带来财富，可是这个度假中心同样也可能把 20 里地之外的另一个度假地的游客吸引过来。因此，是不是可能要对“最大多数人最大程度的善”重新界定？如果不同的数学计算结果彼此矛盾，怎么办？换句话，我的快乐是你的痛苦，或者相反，怎么办？

边沁遂决定政府必须介入，负责为最大多数人提供最大程度的善。他组织了一个

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

政党，名为"哲学激进派"，以他的数学体系为基础致力于道德改良运动。该名称最后改为功利主义政党，以此表明通往道德哲学的一条切合实际的途径，该党具有民主性，因为它认识到在做决策这一问题上，所有人都是平等的，而起决定作用的是多数裁决原则。另一个哲学家也希望道德改革，不过，他可不像边沁那么大方。

修正功利主义：约翰·斯图亚特·穆勒

约翰·斯图亚特·穆勒（1806—1873）也被认为是一个功利主义者，他的出现较边沁晚半个世纪。其父詹姆斯·穆勒是边沁的密友，在边沁发展自己政党的过程中曾给予帮助。谈到自己儿子的教育，詹姆斯·穆勒也是一个精英主义者。父亲只许小穆勒与那些在智识能力上得到自己认可的朋友来往。不过，他还教授小穆勒一种苏格拉底式的理性自由主义，该理论认为那些不是为了满足私欲而能够负起责任地使用自由的人可以享受近乎无限的自由。

我们永远都不能确定自己竭力遏制的观点是一个错误的观点；而倘若我们可以确定，压制该观点仍然是一种罪恶。
——约翰·斯图亚特·穆勒

随着穆勒渐渐成熟，他成了一名哲学家兼作家，他赞同边沁提出的政府有责任保护个体公民权利这一观点，但是他不赞同"多数裁决规则"始终是正确的方法。边沁的数学意味着决策是数值变量，可品位的问题呢？穆勒的后裔仍在继续质疑公众在一切问题上的智慧。譬如，如果让公众对一项新博物馆或新歌剧院的提议进行投票表决，而且这提议还要与一个新体育馆竞争，结果会怎么样？"最大多数"很可能会选择"庸俗艺术"而不是"高雅艺术"，这样一来，便剥夺了那些品味素来受过训练的人应该享受的快乐。对于穆勒来说，将低俗艺术强加给每一个人而不计个人喜好的做法是不道德的，这正如让绝对标准适用于每一种具体情况。穆勒怀疑多数裁决规则有没有可能在事实上剥夺了许多人的道德权利。

穆勒同样也认识到需要政府去矫正一般民众的不负责任，但这并没有给予政府以权力去为几个负责的少数人制定道德规范。就歌剧院而论，合理的做法是让一个由公认的艺术资助人组成的委员会来决定社会的审美需要是否比建一个体育馆更重要，而且这个委员会要有地方政府做后盾。在捍卫开明公民的权利方面，穆勒表现得比边沁还激进。他的著作对美国的民主思想产生了极大的影响。

在他最著名的一篇文章《论自由》中，穆勒坚持认为，在所有决策上推行多数裁决规则与以往世纪里的君主独裁统治一样坏。他写这篇文章的目的是：

> 要力主一条极其简单的原则，使凡属社会以强制和控制方法对付个人之事，不论所用手段是法律惩罚方式下的物质力量或者是公众意见下的道德压力，都要绝对以它为准绳。这条原则就是：人类之所以有理有权可以个别地或者集体地对其中任何分子的行动自由进行干涉，唯一的目的只是自我防御。这就是说，对于文明群体中的任一成员，所以能够施用一种权利以及其意志而不失其为正当，唯一的目的只是要防止对他人的危害。若说为了那人自己的好处，不论是物质上的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



霍格斯很可能是18世纪最杰出的讽刺艺术家。这幅画是否与约翰·斯图亚特·穆勒有某种联系？
威廉·霍格斯，《愤怒的音乐家》，1741

或者是精神上的好处，那不成为充足的理由。（程崇华译文）这也就是说，对一个文明共同体中的任一成员正当地——违背他的意志地——行使权力的唯一目的就是阻止他对他人的伤害。其自身的善——不论是肉体还是道德上的善——都不是一个充分的理由。[13]

人文学反映的是个体人与群体之间的冲突。本章在开始时提到的《红字》表明，当两个人违背了他们的清教徒群体的道德规范时会发生什么情况。《红字》的作者纳撒尼尔·霍桑从小接受的是清教徒教育，但他却为当时正在兴起的极端的美国个人主义浪潮所影响。其小说除了给读者呈现一部悲剧之外，没有提供任何解决方案。英国艺术家威廉·霍格斯（1697—1764）的油画和版画作品以嘲讽英国社会各阶层而驰名。他留给我们的作品《愤怒的音乐家》向我们展示了冲突中的个体与群体双方。那个音乐家坐在敞开的窗边，他的工作受到一群特别闹闹嘈嘈的人干扰。我们问自己：倘若音乐家把警察叫来，因为他在清静中工作的权利受到侵犯，会怎么样？如果这个案子最后闹到法庭，又会如何？法官是否会裁决只要没有人受到肉体伤害，这群人有权随心所欲地寻欢作乐？抑或，法官是否会裁定音乐家反对这群人的做法是对的，因为他的工作比他们寻开心更重要？你认为穆勒会怎么说？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

一位现代的政治科学家，汉斯·J.摩根索，重申了穆勒式的自由主义：

> 尽管文明人和野蛮人同样具有进行道德判断的能力，但在对于所作道德判断之缘由的了解方面，文明人胜过野蛮人。他了解——就像苏格拉底、希腊的悲剧作家……《圣经》中的先知及古往今来的伟大道德家和悲剧作家一样——道德法律之神圣性的含义是什么。道德法律的制定不是为了人的方便，相反，它是其文明化生存的一个不可或缺的先决条件。[14]

对穆勒和摩根索而言，关键词都是“开明的”(civilized)。这两个哲学家都维护这一观念：所有有头脑、友善、客观的人应该享有最大程度的自由。他们认识到道德选择的自由是要付出代价的。

伊曼努尔·康德的道德律令

德国哲学家伊曼努尔·康德(1724—1804)生于东普鲁士，并在那里度过了他一生中的大部分时间。像边沁一样，康德为科学所能实现的确定性所吸引。他的所有学位都是在哥尼斯堡大学拿到的，不久便成为该校的教员，这所大学并不是一个广受人尊敬的重要学术中心。他对于寻求真理的好奇心和激情使他如饥似渴地阅读了许多领域的书籍，他成了一个极为精通的多面手，因此学校安排他教授数学、物理学、人类学、逻辑学、形而上学及伦理学等课程。这种令人叹为观止的背景使他对科学和哲学都感到游刃有余，因此他会把科学和哲学结合成有史以来最有影响力的思想体系之一。

> 道德完全不是如何使我们幸福的学说，而是如何使我们自己值得拥有幸福的学说。
> ——伊曼努尔·康德

其哲学的各个分支就像是一个车轮的轮辐一样，所有分支都从一个中央的信念处散发着光芒，这个信念取自科学，认为真理是经由经验而达到的。他与那些彼此立场极其类似的哲学家不同，他们认为经验完全是我们的感观所告诉我们的东西。康德的观点是感官的输入只有在我们天生的理性能力对它加以理解之后才能构成经验。他相信我们生来具有知性范畴，我们会把感觉材料分门别类地归入其中，如同邮递员取来一大抱零散的邮件，然后把每封信都投进一个对应的信箱里。譬如，我们之所以知道椅子同桌子相邻，是因为我们了解“相邻性”。倘若我们不知道，那么它们之间的空间关系就毫无意义。如果有人让我们把桌子旁边的椅子搬过来，我们就会茫然地看着他不知所措。

随后，康德就把他的注意力放在了道德问题上。他的理论认为是非感也是天生的。不错，我们从我们的父母那儿渐渐地理解了“是”或“非”，但是，除非我们首先能够对具体的行动，然后是对抽象的是非概念，加以“赞同”或“反对”，否则学习便不可能发生。对康德而言，一般人达到这些抽象并不难，因为一种道德感——同样也是天生的——是逐渐呈现的，如同一个蓓蕾渐渐绽放成一朵花。他将这种天生的能力称为**道德律令**(moral imperative)，又称应然意识(sense of ought to)：一种把行为和选择划分成“合道德”或“不合道德”的直觉知识。经验教会我们哪些行为是对的，哪些是错的，但是，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

"正确性"和"错误性"像"相邻性"一样是无法传授的。

康德致力于反对奴隶制，他论证说不管有多少人拥有奴隶，并用各种各样的原因——甚至哪怕是宗教上的原因——为自己的行为作辩护，奴隶制在道德上仍然是错误的。奴隶主不得不到处寻找借口作辩护本身就清楚地揭露了这一秘密，即他们的所作所为应该受到谴责。苏格拉底已经说过"善的知识即善的行为"。康德认为这个说法未必正确。我们每个人生来拥有一种关于善的知识，不管我们日后是不是对它置之不理。他承认自利常常会压制道德律令发挥作用。

譬如诚实原则。倘若人们对它的含义不能达成共识，那么，词语本身就会丧失其意义。如果我们不能指望答案的诚实，我们怎么能问"几点了"。人们依赖他人会守约或还钱的承诺。如果承诺没有兑现，我们就会说"这个人不诚实"。如果这个食言者没有什么精神毛病，他同样也会认识到自己违背了诚实的原则。

康德的伦理哲学为我们提供了一个行之有效的方法，让我们可以预先了解一个拟议行为在道德上是否正确。它不依赖结果，而且不受具体情况约束。它是一个非常简便的程序。它所要求的就是在我们行动之前应该再三思量，问自己一个关键问题：其他人这样做是不是也可以？

有个人有一段时间很倒霉，然后他看见一个醉汉在大街上摇摇晃晃地走着，没有注意到自己的钱包从兜里掉了出来。他继续走路。第一个人马上把钱包捡起来，看到里面有很多钱。不过，因为醉汉不会走得太快，因此第一个人很容易就能追上失主，把钱包还给他。

现在，这个捡到钱包的人与格劳孔的牧羊人一样。就钱包的主人而言，他没有看见。这个人非常想等失主走出视线，然后拿钱走人。为什么不呢？在这种情况下，谁还会把钱还给钱包的主人？现在，假设捡到钱包的人确信自己受到了社会不公正的对待，所以，不管他捡到什么，那都是他应该得到的。这是一个狗咬狗的世界，难道不是吗？

如果康德遇到这个例子，他肯定不会认为这个人会大喊失主停下来，以便把钱包还给他，尽管他在自己内心深处知道留下钱包是不对的。如果他把钱包留下，事实上他只是在两种选项之间做出了一个明确的选择。他明知故犯地做了一个不道德的选择。

可是你问，我们怎么能够确定它是不道德的？那是不是仅仅因为这个人的家庭及教会曾教导过他，将不属于自己的东西据为己有与偷窃无异？假设他不接受这种看法。他已经告诉过自己：其实，这个世界是一个真正的与道德无关的世界，万事无可无不可。这样一来，钱包就不会归还给失主，而且在这件事上谁也不会比谁高明到哪儿去。

可是，这个故事并没有到此结束。在这个人做好决定用其中一些钱先吃一顿丰盛的晚餐，然后再找一家舒服的旅馆之后，他在一条空寂无人的街道上走着，一个贼突然走到他跟前搭讪，然后用武器胁迫他交出钱包。他照办了，贼跑了，他又一次沦落为一个无家可归忍饥挨饿的人。他会感到怨恨吗？他会痛斥那个贼吗？或者，他是否会说自己罪有应得？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

用康德的话来说，最后一种反应确实可能，但可能性不是很大。情况很可能是捡到钱包的人会对自己被抢感到非常气愤。如果把这种愤怒翻译成哲学语言，他实际上会对自己说：我可以把捡来的钱留下，但那个贼却不该从我这儿把钱包抢走。

倘若我们同意留下钱包就是偷窃，那么，第一桩与第二桩偷窃有什么不同？答案是它们没有不同。康德告诉我们在做出任何行动之前，我们应该先停下来问自己：我们是不是会希望这个行为可以被普遍地接受？如果第一个人不能这样做，那么他实际上是在说：我偷可以，别人偷却不行。这样的推理马上就会让人感到十分荒谬。接受这样的推理就等于说一个人是一项普遍的道德法律的唯一例外。偷窃普遍上是错误的，只是我偷除外。

我们必须承认，康德的理论具有独创性。我们中没有一个人可能会在道德上十全十美，但是，这一事实却不是我们混淆是非的借口。它是驳斥以自利为始终的道德法则的一个有力论据。

宗教和道德

康德的父母笃信宗教。他们教育他道德法律由神确立，不能更改。随着年龄的增长，随着他逐渐接触到许多科学和哲学的新理论，他开始运用理性来证明绝对道德准则的合法性。然而，对我们很多人来说，宗教本身一直是一种强大的道德力量。除非我们是在思想完全自由的氛围中长大，否则，某种宗教形式一定会对我们良知的塑造产生影响，其结果是，尽管我们有些人日后可能会考虑多种道德选择的可能性，但是，不管我们何时要面对某一具体行为的道德评价，我们很可能会听到那些早期教导对我们的窃窃私语。

新的道德见解与传统道德见解之间常常会爆发冲突。《被逐出家门的人》的作者是19世纪中叶的英国艺术家理查德·雷德格雷夫。画中的家长向那个显然做出了叛逆之举的家庭成员指着门，我们因而看到艺术家戏剧性地呈现了盛行于维多利亚统治时期严格的道德规范。当时，教堂和社会都在试图强化道德观，其中包括婚姻和家庭的神圣性。在整个人类历史上，对于家庭的尊重以及对于几乎是每一种得体行为的观念，宗教一直在发挥强大的影响。今天，在世界上的一些地方，不得体的行为举止仍会受到严厉惩罚。

重要的世界宗教——印度教、犹太教、基督教和伊斯兰教（都在第十章中作过细致讨论）——为世界上大多数人提供了我们或许可称之为“道德取向”的东西。它们在很多方面都有不同，人们至今仍会因某些宗教教义之故而反对其他宗教教义，进而掀起战争。这些不同会扩大到饮食限制、祷告的方法和频率以及获得救赎的真正道路，甚至是神性本身的属性等方面的问题。不过，所有的重要宗教在道德原则上又有很大的相似性。它们分享这一信念，即世界的创造不是为了让人在其中为所欲为。它们都相信人类不

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

管是对一个人格上帝，还是对于一个统治宇宙的道德秩序，都应该担负起责任。它们相信任何人都不能对我们自己（因为我们不是自身的创造者）、对他人、对我们生活于其中的地球不负责任。

西方社会基本的道德规范全部或部分地来源于十诫，它记录在《希伯来圣经》中，是摩西在领导他的人民摆脱在埃及的奴役之后，由上帝向他发布的：

1. 只能认同唯一神；
2. 禁止制作、跪拜任何虚假的偶像；
3. 禁止妄称上帝之名；
4. 将安息日奉为圣日；
5. 孝敬父母；
6. 禁止杀人；
7. 禁止奸淫；
8. 禁止偷盗；
9. 禁止作假证陷害人；
10. 禁止贪恋别人的妻子和财物。

其中的大多数诫命在全世界都有与之类似的规定。禁止奸淫的规定或则为群体普遍接受，或则通过法律得到贯彻，有时，当事人还会被处以死刑。禁止杀人和偷盗是普遍刑法的一部分。所有人都会因为某种原因而撒谎，这已是司空见惯的事，但是，人们很难想象会有任何一个社会不会谴责撒谎行为本身。

> 好的法律促生出更好的法律，坏的法律导致更坏的法律。
>
> ——让－雅克·卢梭

在法律书籍中我们看不到前4条诫命，尽管美国的一些社群至今仍拥有所谓的蓝色法规，这些规定要求商店在安息日关门，或至少在上午人们应该做礼拜的时间内不能售卖啤酒和白酒。如何孝敬父母也没有普遍规定，不过，据我们所知，所有社会都会要求人要敬重父母。

从开始，希伯来道德法律便意在使社会平等，强权人物也不能免于遵守上帝的诫命。圣经先知不怕质疑罪人，不管他们的身份有多高。譬如，拿单曾谴责大卫为了娶到拔示巴而杀掉她的丈夫。圣经学者休斯顿·史密斯对十诫的民主化结果曾做如下描述：

> 先知会谴责社会和个人违背诫命的行为。政治安定的先决条件是社会正义……从神学上表述，这一观点意味着：上帝拥有至高的标准。神不会永远容忍剥削、腐败和平庸……所有的“先知”都有一个共同点：相信每个人仅依靠他/她的人性就可以成为神的孩子，因此拥有甚至是帝王都必须予以尊重的权利。[15]

希伯来道德法律关注行动。基督教接受了这些法律，并增加了禁止罪恶意图及对他人怀有恶意的律条。山上宝训告诉我们：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

你们曾听见人们说：以眼还眼，以牙还牙。

但是我告诉你们，不要与恶作对：有人打你的右脸，把你的左脸也转给他打。

（《马太福音》5：38—39，英王詹姆斯钦定版）

这条诫命在佛教的道德典籍《法句经》中已经有所预示：

“彼骂我打我，败我劫夺我”，若人怀此念，怨恨不能息。

“彼骂我打我，败我劫夺我”，若人舍此念，怨恨自平息。

在于世界中，从非怨止怨，唯以忍止怨；此古（圣常）法。[16]

一般而言，伊斯兰教要求信众遵守《圣经》律法，因为穆罕默德说摩西和耶稣都是真正的先知（参见第十章）。他特别强调手足之谊，先人后己的教义，但他也会警告上帝的敌人不要攻击和迫害虔诚的信徒。

对于违背圣经律法的惩罚因宗教的不同而不同，如同神对实践有品德的生活的人所承诺的回报也会因宗教的不同而不同。希伯来道德规范关注的是家庭和集体。不顺从会导致放逐。过模范的生活不仅能带来在群体中的良好声誉，而且还能带来内心的安宁。死后，好人还可以活在朋友和家人的幸福回忆中。

伊斯兰教培养一种信念，即有德行的孩子死后在天国会与安拉同在，这种观点也得到基督教的呼应。基督教关于得福者入天堂，罪人下地狱的观念是逐渐演变而来的。《路加福音》记录了耶稣与一个同被钉上十字架的小偷之间的对话。这个小偷提到了耶稣死后将要去的“王国”：

他对耶稣说，主啊，你在进入你的王国之后，求你记得我。耶稣对他说，我可以肯定地告诉你，今日你要与我同在乐园里。

（《路加福音》23：42—43，英王詹姆斯钦定版）

“乐园”可作多种解释。它是不是与印度教的“解脱”和佛教的“涅槃”一样，意味着一种摆脱痛苦的状态？可是，小偷将与耶稣“同在”的这个承诺却可能意味着乐园指的是在某个确定的地方继续生活。基督徒和穆斯林一般说来都相信来生。

随着基督教的发展和扩张，神对有德行的人在天堂享受极乐，恶人在地狱里忍受恒久煎熬的这一承诺越来越深入地铭刻在基督徒的心中。几个世纪以来，意大利诗人但丁·阿利格耶（1265—1321）所作的《神曲》中的天堂和地狱的生动形象一直影响着人们对来生的看法（“喜剧”[①]的含义是这部作品不是悲剧，因为它是以一种喜悦的基调结束的，诗人最后终于得以见到上帝）。

但丁把地狱描写成一个深坑，罪人们在这里根据所犯过错的轻重而忍受不同程度的无尽痛苦。惩罚的场所是各自独立的7个圈，并不是所有7个圈都燃烧着熊熊烈火。

① 《神曲》的英文名字是 The Divine Comedy，直译为“神圣喜剧”，故在此有“喜剧”之说。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

尽管在流行的观念中地狱和火焰相联系，但事实上按照但丁的描述，在地狱最底层那一圈里，也就是撒旦——这个罪大恶极的罪犯所住的居所，是一个结有很厚冰层的湖，代表情感的完全缺乏以及爱的完全缺席。

炼狱是一座山，生活着那些罪过不大严重的人，他们最终会升入天堂，也就是上帝、天使和义人的灵魂居所。天堂由九重天组成，按照赐福的等级而分布，从普通的好人到殉教者和圣人。上帝住在第十重天（10被认为是一个完美的数字），诗人只是匆匆地向那里瞥了一眼，无法详尽地描绘其神秘的异象。

很自然，有关罪、惩罚和救赎的生动场面几个世纪以来一直激发着作家、艺术家和哲学家的灵感。地狱煎熬之说不仅让人恐惧，而且还让人感到愤怒，它引发了这一古老的问题，即为什么人类必须为他命定犯下的罪过受罚？此外，相对于有德行的义人来说，罪人已被证明是作家笔下一个更为经久的形象，正如在电影和电视的大众娱乐中，坏人往往比好人更有趣。



这些视觉形象表明想象力是怎样构想来世的。赫尔内默斯·博斯，《尘世乐园》，《地狱》细部

约翰·弥尔顿在其叙事诗《失乐园》(1667) 中对撒旦的处理是道德歧义的经典个案。弥尔顿在开篇声明，他写作该诗的目的就是为了向人解释神之道的合理性。像其后的霍桑一样，弥尔顿从小接受严格的清教信仰，它要求信众相信命定说。诗中有三个主要人物：亚当、夏娃和撒旦。我们得知，在创世之前，撒旦已是上帝最贴近的侍者之一，他嫉妒上帝的权力，并策划了一次谋反，但没有成功。他和他的追随者被赶出天国，生活在一个黑暗的名为地狱之都（Pandemonium）的地方。在这里，撒旦成为一个强大的统治者，他欢欣于自己拥有的权力，明显体现出反抗的个人主义者所具有的诸多令人钦佩的品质。他一边愤怒地向天堂挥舞着拳头，一边叫嚷他“宁愿成为地狱之王，也不愿做天堂里的仆人”。长期以来，人文学学者和史学家一直在争论撒旦是不是这首诗的真正主人公。

称弥尔顿意在让撒旦成为一个卑鄙角色这种论点不能让所有人信服，尽管作为伊甸园毒蛇的这一身份最终使他丧失了英雄品质。同样，当弥尔顿告诉我们说上帝允许撒旦可以自由和人接触，目的就是为了要引诱人时，我们也不能相信诗人完全表达了自己的观点。上帝曾经说过他不希望天堂中再有造反，因此他才创造了既可能犯罪也可能

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

会选择美德的人类。这样一来，只有好人才会与上帝同在。弥尔顿将人类的堕落描述为一种“幸运”，因为有对神法的违背，所以才会有基督的献身。换句话说，如果没有罪，救赎之路永远也不会得以显露。

虽然由宗教确立的道德观极为复杂，人们可以对此多加质疑。然而，它仍是一种强大的力量，帮助我们理解今日世界中的许多令人痛苦的问题。

职业道德

在西方世界，我们大多数人都要学习宗教道德规范及其他规范。当我们为了谋生而去上班时，我们还要为其他各类规章制度所影响。等到我们离开学校——甚至在此之前——我们就会了解到工作的重要性。亲戚们会问“你长大之后想干什么？”在我们知道它的答案之前，我们已经长大成人，开始面对在介绍性场合人们会问及的第二个问题“你是做什么的？”几乎无一例外，人们会根据它的答案对我们加以界定。因此，工作重不重要也会包含在“好”与“坏”的含义之中。

西方社会会把“尊敬”给予某些种类的工作，而把“娱乐”给予其他种类，它不会鄙视任何工作。在1987年智利作家伊莎贝尔·阿伦德创作的一部小说《爱与影子》中，有一段最为痛切的文字提醒我们注意工作对我们的牢牢控制：

> 他记住了爸爸上的一课，工作成为一种自尊心的源泉，游手好闲对于一家人来说是陌生的。在里尔家里，他们在节日，甚至是在假期里都要做一点有价值的事。一家人遇到过风风雨雨，但他们从来没想过要接受施舍，甚至是那些他们曾经帮助过的人所给予的施舍。[17]

此处是贾维尔的视点，他是一个生物学家，因为自己的政治见解把工作给丢了。因为怕受人耻笑，他千方百计地想找到一份工作；然而，当局堵死了他的出路。漫长的等待以及不断的回绝使他感到无地自容，彻夜难眠。

> 因为没有一份工作，他渐渐地丧失了自己的身份。他会接受任何一个工作机会，不管工钱有多低，因为他拼命想让自己感到有用。由于没有工作，他成了一个局外人，一个没名没姓的人，所有人都可以忽略他，因为他不再有用，他生活的这个世界就是这样衡量人的……那天，当他最小的儿子把替富人遛狗赚到的几枚硬币放到餐桌上时，贾维尔像一只走投无路的狗一样马上蜷缩起来。从那一刻起，他不再看别人的眼睛；他变得彻底绝望了。[18]

这种绝望以自杀作结。

对很多人来说，工作场所意味着好日子。当人们描述工作时，他们会流露出许多他们珍视的价值观，这些价值观也是人们做决定的基础。斯塔兹·特克尔的《工作》(1974)

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

一书中包括他对各种各样的工人所做的采访。有个人是城市清洁车的驾驶员，他注意到"如今不再像前些年了，那时人们什么都会利用。他们今天可不大会节省。而是什么都扔"。他赞成那些爱护自己东西的人，反对有些人随随便便就把东西扔掉。他不喜欢有太多规矩，也不喜欢执行规矩的"密探"："就连你停下来喝杯咖啡他们也会告发你。我没看出来他们这样做有什么好处。如果你在巷子里喝杯咖啡，这只是一种小小的心理放松法。可如果老有人盯着你，你反而就不想去干活了。"他关心的是公众对其工作的漠视，人们会开玩笑说"生意怎么样啊？捡垃圾的？"他知道"我的孩子们很希望我能做点别的事。我跟他们说：宝贝，这个工作很不错，没什么好害臊的。我们又没偷没抢，你们也要啥有啥。"[19]

一名职业冰球手描绘了当两万名观众为他的球队喝彩欢呼时，他在滑冰场上的激动之情，还有他对于自己22岁就被球队解雇的不满。他描述了自己的队友会如何应对暴力："如果你受了伤，其他队员就会对你不耐烦。没人有同情心。当你受伤时，他们看都不看你一眼，甚至你自己的队友也是如此。可话说回来，我也许对别人也这样……你不愿往多了想。"他知道对老板而言"你只是他的一件财产"，他还愤愤地注意到尽管他的肩伤还没有好，队医却说他可以上场了。当他肩膀上的伤口在比赛过程中又撕裂时，老板却"耸了耸肩，走开了。他并不是真的讨厌我。他只是没有人情味"。[20]然而，他的老板并没有违背自己工作场所的道德规则。

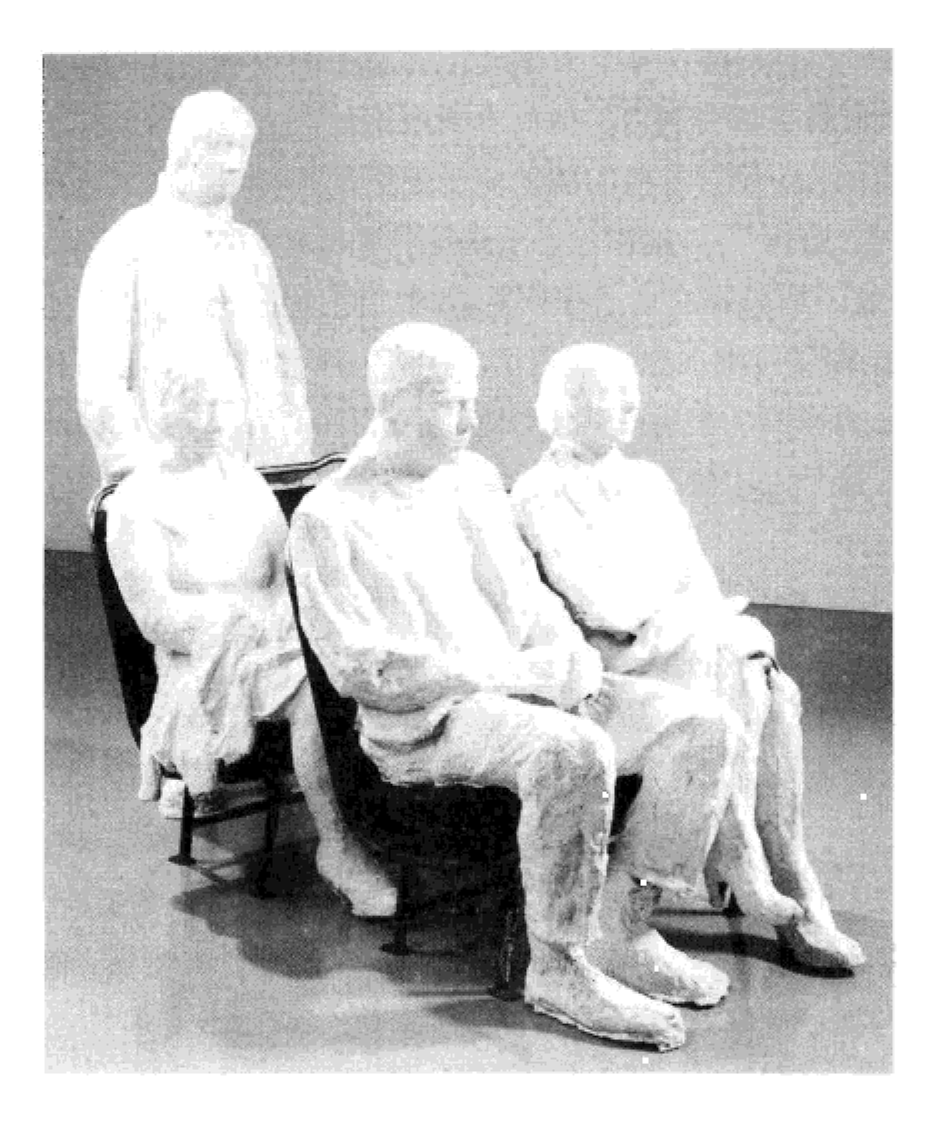
不过，职业道德并不总是负面的。事实上，特克尔书中采访的所有人都在展望一个理想世界的实现，其中充满了友谊、信任和安全感这些与关爱"他人"的利他主义相关的品质，它与充满敌意的自利世界截然不同。在这样的世界中，贾维尔不会因为自己的政治见解而找不到工作，环卫卡车司机也能更好地决定何时该停下来休息一会儿，冰球俱乐部老板在自己的队员受伤时，也会表达同情。可是，现实的世界似乎并非如此。

> 美国政治是多年来强加给人民的一场美丽的骗局，政客们互相交换天花乱坠的诺言，目的就是为了获得他们的受害者所拥有的最珍贵的东西：选票。
>
> ——雪莉·奇泽姆

坚定相信自利道德的人会争辩说，经济利益是人们对工作所作出的所有思考的核心。当失业率低，需要雇员时，他们的待遇就会更好，因为正如在其他地方一样，这里的主宰法则也是供求原则。另外一些超越自利的人则会说，尊重、创造力和理想主义并不是孤立的个案，人们可以在现实主义者永远也不会梦想到的地方——甚至是在工作场所——看到它们的存在。难道我们不认为有员工会因为最出色地完成了自己的工作，因为帮助同事竭尽他们最大的努力而感到自豪吗？这里也会有某种程度上的自利，但那是给所有人带来利益的自利：员工、监管，最终是我们这些享受其产品的人们。

让我们把丑话说在前面。正如有德行的人并不总是能让人文学创造者们感兴趣一样，因此，热爱本职工作的人也不会被塑造成英雄。在小说、戏剧和诗歌中，有一个普遍共识：工作是一回事，真正的自由是另外一回事。约翰·斯坦贝克的作品《愤怒的葡萄》表现的主题之一就是工人与其劳动产品的悲剧性分离。小说追踪描述了裘德一家人在大萧条期间被剥夺其农场之后的悲惨遭遇。它的假设是，只要他们可以耕作自己的土地，他们就会满足。他们就会过上好日子。他们的工作确实会确定他们的身份——不过是

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



一个当代雕塑家所观察到的厌恶控制所导致的悲剧。乔治·西格尔，《乘公共汽车的人》，1962

在最好的意义上。他们就是他们所做的事。在他们被迫拾掇好自己那辆破车，为了谋求工作而远走他乡时，生活便不再有快乐可言。

非技术性而程序化的流水线工作，或是不需要或极少需要思考的工作是许多视觉艺术及文学作品的主题。美国艺术家乔治·西格尔在1962年的雕塑作品《乘公共汽车的人》中鲜明地描绘了这样一群人：他们被自己的工作剥夺了人性。不过，对我们大多数人来说，工作却是最基本的。我们从最开始便会用这样的看法打败自己：工作是一种不幸的需要，它使我们远离自己真正喜欢干的事。社会的特权阶层瞧不起“平凡的”工作，因为从事这些工作的人明显缺乏自豪感，情况难道不是这样吗？

道德相对主义

任何一个工作场所中的规定都是外在的权威，因为这些规定不能迎合每个雇员的自利。我们不能想象一家公司会允许其员工享受完全的自由：什么时候来，什么时候走，一天需要干多少活。倘若有个人的主管问他某一项工作什么时候能做完，可他却坐回到椅子上，还把两只脚跷到桌子上，说“我愿意什么时候干完就什么时候干完”，会怎么样？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

工作场所中的道德权威是两方面的。有时，雇员会觉得公司的要求不合理。他们之间的分歧可通过协商解决，但情况常常是直到一次长时间的罢工迫使生意停顿下来之前，问题都不会解决。在极少的情况下，它们永远都不能解决，于是公司被迫关门。

在道德哲学家之间，也存在分歧。苏格拉底相信是非对所有人都是一样的。康德相信天生的道德律令。边沁说正确的事就是为最大多数人提供最大程度的善，不管这样做是否与传统的宗教或文化价值观相冲突。就此而言，边沁倡导的是道德相对主义：认为是非没有普遍的意义，必须在一个给定的语境中才能确定其意义。

这个语境并不局限于工作场所。它同样还可以是文化、群体、家庭及宗教。在所有这些驾驭人之行为的环境中，每种环境可能都会把它自身绝对的道德规范强加于人，然而，这些规范并不能总是和谐共处。当两种绝对规范——譬如宗教和群体的规范——都拒绝做出让步时，便会引发激烈的冲突。一个家庭可能信守一种在生病时禁止医疗干预的宗教。在这种情况下，法律通常会要求当事人必须回避宗教，双方因而会互相指责对方的决定。

绝对道德观式微的一个重要因素是文化多元主义，这是人类社会全球化为“一个村庄”的自然结果。新的通讯技术使世界变小，我们因而可以了解不同于自己文化的其他文化习俗和价值观，这不可避免地会扩大道德问题。许多文化观察家现在都认为苏格拉底和康德对于绝对理性的诉求尤是一种狭隘的西方价值观。这并不是说其他文化就是不理性的；相反，这种说法即是承认，尽管理性本身可能普遍共有，但是，经由理性而达成的观念和价值观却会受到文化、传统和环境的影响。

每个人都在替我们思考。

——温弗丽德·乔丹

如果我们学习过的道德绝对主义确实是普遍的，而不是狭隘的西方观，那么，这无疑是说，土著居民最好能够学习在主流文化中获得成功，学习它的方式，遵守它的行为规范。相对主义者喜欢指出，将主流文化价值观强加于人已经导致家庭及人本身的崩溃。1959 年，美国小说家詹姆斯·米克纳创作了《夏威夷》。它以虚构的方式讲述了在美国传教士告诉土著波利尼西亚人说他们的两性道德观不能为文明人所接受之后，曾经发生过的真实故事。他们特别会谴责兄弟姐妹之间的婚姻行为，让那些“有罪”的人相信他们该死。有一个“有罪的”人因为深感羞耻而自杀。

“学校把我们从父母身边带走，教育我们说我们的方式是可耻的、错误的，”一个克里印第安人在一起诉讼案件中这样说道。这起案件声称在一所由加拿大政府资助的教会寄宿学校里存在文化虐待现象。她认为让土著人融入加拿大“白种人”的努力是错误的，土著人被强迫学习英语，接受基督教，获得“适当”的工作技术，这些做法导致了“嗜酒以及家庭内部的不和谐”，并使她丧失了自己的母语和传统。[21]

这个问题没有轻易的解决办法。人在幼儿时学到的一些原则会极为深刻地铭刻在他们的脑海中，因此它们会成为人终生行为的驱动力，并会与来自于不同的社会里的原则相冲突。有一次，一个生活在日本的美国人为他 5 岁的儿子举行了生日聚会；许多应邀前来的孩子都是日本人。在玩抢椅子的游戏时，父亲注意到当音乐停下来的时候，日

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本小孩就会站在椅子旁边，而不是抢着坐下来。

> 所以，格莱格里抢着坐到座位上，而那个日本女孩千穗对于自己的彬彬有礼现着自豪的微笑。随后，我走过去告诉她，她刚刚被淘汰了，因此要坐到外面。她仰起头盯着我，亮晶晶的眼睛里充满了震惊和不信任，那样子就像是刚刚说完要吃鹿肉堡之后的小鹿班比。
>
> "您是说因为我有礼貌，所以我输了？"千穗的眼里露出疑惑的神情。"您是说这个游戏的关键就是要粗暴无礼？"
>
> 现在我再想起这件事的时候，我猜那就是关键：美国孩子受到的教育是要当赢家，要抓住机会，甚至是旁边小孩的机会；日本小孩受到的教育是要成为好公民，要有团队精神，要守规矩，要甘当更大的图案中的一块马赛克。[22]

作家水仙花的生母是中国人，父亲是英国人。对于文化如何塑造价值观及文化之间的深层误解是如何不可避免等问题，她提供了进一步的证据。在她的故事《鲍珠的美国化》中，文化习俗上的不同最终导致了礼仪规范上的混乱。而这些规范，归根到底，乃是一种道德形式，而且是相对的，尽管人们并不总是这样承认。作者描写了一个18岁的中国新娘是如何让其美国丈夫国家里的许多新习俗给吓着的：

> 老是看到、听见各种各样的东西——那些对她还不具有意义的景象和声音，这让她感到困惑。为什么几乎是每天晚上都必须接待客人？——那些她既不了解而且也不让她了解的客人，尽管他们会流露出好奇的笑容和目光……干嘛？噢！干嘛她吃饭不能用自己又漂亮又好用的象牙筷子，而非要用美国人使的那些笨重、看起来像杀人凶器的鬼东西？[23]

当新娘生病，一个男性美国医生给她作检查的时候，她尤为难堪，因为她觉得一个男人看到任何一个不是他妻子的女人的身体都是不对的。在一个真实生活事件中，其中也包含文化之间存在的道德鸿沟，一名亚裔视觉艺术学生的母亲拒绝让她的儿子上人体素描课，因为课上裸体女模特会摆姿势。后来，系主任汇报说他试图与母亲"讲道理"，可她却固执己见，坚持自己的儿子被不公正地强迫违背一项严格的道德准则。系里发出最后通牒，要么她的儿子必须上这门必修课，要么就得离开学校。她让儿子退了学，转天在附近一所没有开设艺术课程的学校里注了册。

在我们的时代里，政治演讲和写作主要是为站不住脚的东西作辩解。
——乔治·奥威尔

我们每天都可以听到类似的关于文化传统与代际差异令人不安地一同并存的故事：一个"已经被同化"的小孩不喜欢奶奶爷爷做的土饭菜，年轻人不愿意接受传统的媒人配对，一个虔诚的青少年与其无神论父母的冲突。相对主义者声称普遍的"对"与"错"永远都是过时的观念，他们是否因此就可以解决所有的冲突？抑或，某些道德问题是不是只是一种品味的问题，如同一个人更喜欢吃某种口味的冰淇淋，而另外一些问题——比如种族大屠杀——是不是可以被认为是绝对错误的？然而，甚至是种族大屠杀也会

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

得到一些人的辩护，他们犯下暴行是因为想要报复过去的不义之事。

道德相对主义对于信仰宽容、希望避免专制暴行的人而言非常有吸引力。专制暴行可以表现为依据自己的是非标准来判断陌生的习俗和宗教。如今，旅行者和因特网用户几乎可以到达世界上的任何一个地方。因此，似乎不可避免的是，许多人会拒绝接受这一观念：道德为某一团体所独有，所有其他传统都应该被改造。倘若加拿大可以对克里人的习俗保持宽容的态度，就会阻止前文所述的悲剧发生。

可是，文化相对主义所衍生出的问题是，人们在过去对于他人观念的尊重可能会演变成这样一种看法，即永远不会存在绝对价值观，或者，不存在全世界都可以接受的真理。在我们个人生活中，我们可以看到随着年龄的增加，我们看问题的方式会变得如何不同。让孩子感到害怕的东西似乎对成年人来说很和善，这正如一时的流言蜚语日后似乎不会显得那么有恶意一样。如果许多道德见解的变化势所难免，那么，我们是不是必须放弃相信存在某些普遍而不变的价值观？

已故的阿伦·布鲁姆，芝加哥大学的教授，《美国人心灵的不开放》一书的作者，对相对主义的日益流行甚为遗憾。他的书指出学生把道德相对主义与开放性混为一谈，而开放性乃是一种他认为值得赞赏的态度。保持开放就是能去各地旅游，去享受而不是谴责陌生的衣着、食物、建筑和宗教习俗，但是，布鲁姆说，并不是所有的习俗都不存在问题。残暴的证据就是一例。布鲁姆经常借下面这个问题来激发他的学生：有一个国家，寡妇应该跳进焚烧丈夫尸体的火堆之中，如果是这个国家的领导者，他们对此会怎么做？禁止该习俗是不是会说明他们残忍而不宽容，因为那是"他们的方式"？奴隶制问题呢？割去女性部分生殖器的做法？经济掠夺？大多数民众喝不到饮用水？相对主义信念的旅游者很可能会对什么都感兴趣，但对什么都无动于衷，他们会拍一张快照，声称局外人不该提出疑问或横加判断。

不论我们去不去旅游，我们都知道贫穷在世界上普遍存在，一个备受争议的伦理哲学家，普林斯顿大学教授彼得·辛格坚持认为有钱的人不应该对贫穷视而不见，他们必须介入其中。正如他们有义务去帮助一个在水中挣扎求生的人一样，他们也有义务把自己大笔的收入用来帮助那些未曾谋面的穷人。由于全球化，建立新的价值体系不可避免，人们想知道如果道德绝对主义者认为家庭乃仁爱的起点和终点的话，他们是否会为持绝对主义的立场而受到指责。有时，对于相对主义的质疑会不会在道德上使孤立主义变得合法？可另一方面，干涉主义者有时又会过度急切地想把世界从不宽容中"拯救"出来，因而可能会招致别人告诉他们说他们应该先管好自己分内的事。

> 当一个女人讲出真相时，她就创造了解身边更多真相的可能。
>
> ——阿德丽安·里奇

然而，在20世纪的最后30年，世界各地的女性哲学家和文化历史学者提出了另外一种形式的道德相对主义，他们指出文化、宗教和文学传统一直受到男性观点的控制。在有些情况下，它与女性观点一致，但是，它并非经常如此。他们说，这种差别在制定和应用道德原则时尤为明显，而这便是女性在传统中，并且在世界上的某些地方至今仍然不受尊重的原因。对于衣着、教育、旅游，甚至是对于个人情感表达的限制在某些地

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

区仍然存在，尽管古老的规矩已逐渐削弱。传统哲学对于道德的争议似乎不能让这一取名为**女性主义伦理学**（feministethics）的新兴哲学分支感到满意，它关注的是围困着世界半数人口的特殊境遇。

当代哲学家罗斯玛丽·唐（生于 1947 年）对于追求绝对道德准则的伦理学派，比如康德的伦理学，提出异议。她特别批评了康德的这一观念，即，我们可以依据某一道德选择是否适用于所有人这个途径来检验该选择的有效性（或无效性）。唐的论点是，对于康德及其他许多男性哲学家而言，"普遍"仅只意味着男人。女权主义伦理学断言在性别差异受到忽视的情况下，"普遍而公正的"标准是难以实施的。女性的感觉方式和女性的需要也许会改变特定情况的道德性质。

像唐这样的哲学家要求我们在做出一项道德选择或评价他人的道德选择之前，我们应该考虑到所有相关的情况，特别是要考虑到相关的性别需要及差异。女权主义者批评的一个对象是发展心理学家劳伦斯·科尔伯格所设计的一种流行理论，即，通向道德的六步骤。按照这一理论，开明人士可以从最基本的行为指导准则出发，最终上升至我们在苏格拉底和康德身上所看到的普遍视角。

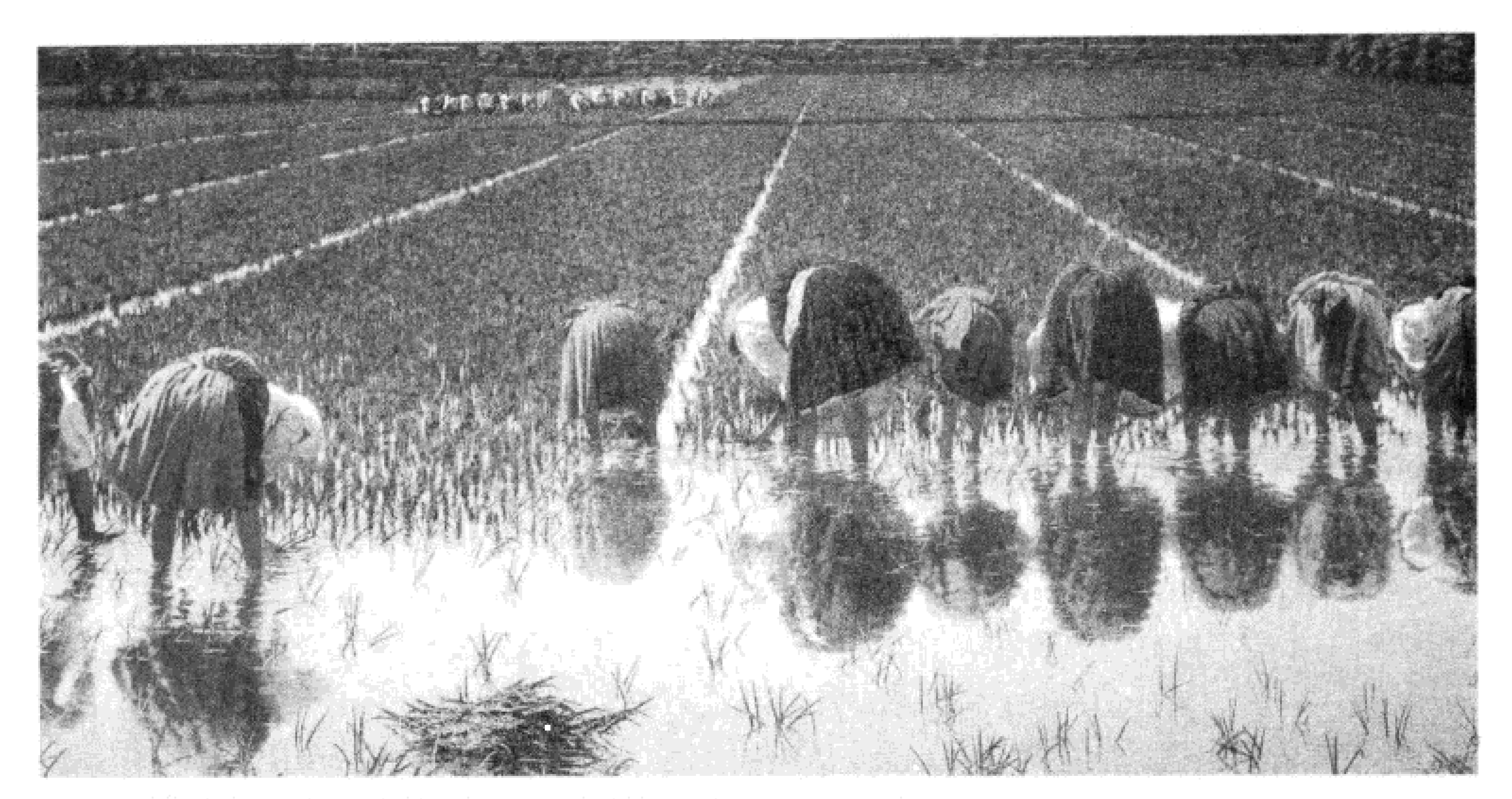
> **第一阶段：**严格奖惩。
> **第二阶段：**等量交换（你伤害了我，我伤害了你）。
> **第三阶段：**认可的需要。
> **第四阶段：**为社会秩序之故而担负义务。
> **第五阶段：**避免伤害他人的愿望。
> **第六阶段：**对一切人均有约束力的普遍伦理。

为了验证自己的理论，科尔伯格征询人们会如何判断这个案例：一个人为了给自己患有不治之症的妻子治病，他迫切需要止痛药。在他住的那个偏僻小镇里，只有一个药剂师。于是，药剂师趁机索要高价。这个人应不应该偷药？如果他偷了药，他会不会因为做了一件不道德的或情有可原的事而感罪疚？如果他没有去偷药，因为他不希望偷窃可以普遍接受，那么他是不是就达到了第六阶段？有个人回答说，这个人的偷窃在道德上可以接受，因为妻子的需要大于药剂师的需要（完全是边沁的逻辑）。有一个女人关心的是这个人与妻子的关系。她担心如果这个人被判入狱，妻子的状况就会更加恶化；所以，这个人应该通过某种途径筹到钱，支付药剂师索要的高价。这个观点也有一点边沁的色彩，但是，唐指出这个女人"跑题了"，也就是说，她没有说应不应该偷药，所以科尔伯格不能把她归到自己的道德等级之中。不过，唐认为她的回答*的确*是一个合道德的答案，因为情感（担心妻子的病情会恶化）在道德评价中*的确*是一个关键因素。

女性哲学家同样怀疑源自于那些主要宗教的绝对伦理标准，因为这些标准是男性在没有征询女性的情况下制定的。哈佛神学院教师伊丽莎白·舒斯勒·费兰札终生致

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



一个19世纪的艺术家大胆地抨击了对于女性的剥削。安吉拉・莫贝尔,《为了8毛钱》,1895

力于希伯来和基督教圣经的研究。对于上帝只与男性交流的异议,她回答说,因为双方都是受迫害的少数群体,因此他们会按照两性平等的思想阐释上帝的话语。归根到底,向广大受压迫的民众登山传扬宝训的上帝有可能会忽视在全世界都居于次要地位的女性吗?

举例说来,她发现"希伯来圣经中的智慧形象几乎总是以女性形式来体现或以女性意象来激发的;在福音书中,耶稣还用充满智慧的声音讲话"。[24] 此外,

> 在耶稣受难之后,加利利的女人帮助扶持了耶路撒冷地区的耶稣运动,因为其他使徒都逃走了。女人首先发现墓穴空了,而首先体验到耶稣复活异象的人也是女人。[25]

保罗,一个原名为扫罗的希伯来人,代表了两种宗教的结合,他在一封使徒书信中写道:"没有犹太人,也没有希腊人;没有奴役,也没有自由;没有男人,也没有女人,因为你们都是一。"舒斯勒・费兰札认为,女人追随保罗的足迹,充分参与早期的传教运动,并常常成为其中的领导者。

然而,不知何故,女人却被指责为整个世界的祸水,因为伤风败俗而被石头打死(尽管有耶稣的警告,他曾阻拦众人用石头打死一名妓女)。传统上,女人一直被告知要"爱、尊敬、顺从"她们的丈夫,而男人只要照顾好自己的妻子,就可以拥有许多行为的特许证。

正像女权主义哲学家所看到的那样,这里的问题是,数世纪以来女人一直都在认同男性所主宰的伦理观,因为她们无法获准接受教育,从而拓展她们的视野。譬如,亚里

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

士多德就不指望女人去实践他的逻辑思考体系。甚至是以捍卫自然权利而驰名的法国大革命设计师之一让－雅克·卢梭（1712—1778）也不赞成对女性的平等教育。一个女人的义务就在于她应该在方方面面让自己的丈夫感到高兴。女性再无其他的义务。

近年来，一个新的问题引起了人们的关注。医疗技术的进步使人们可以选择孩子的性别。抗议者指出如果准父母们可以控制孩子的性别，那么，特别是在需要男性务农以及干重体力活的地方，绝大多数的人都想会要男孩。在一些国家，人们“倾向的性别”也会是男性，正如麦特·里德利指出，在这些国家里，

> 富人的儿子可以不只有一个妻子或异性伙伴，一夫多妻制的儿子可以比任何一个女儿有更多的子孙后代……甚至是在一夫一妻制的社会里，儿子继承财产和地位，而女儿在结婚之后必须离开家。[26]

女权主义伦理学家担心如果占主宰的人口是男性，那么，女性的困境只能更加恶化，“是”和“非”将比以往更加屈从于男性的定义。倘若边沁的数字可以用来解决道德问题，那么，这些问题是否会为“男性数学”所决定？倘若道德仅以义务为基础，那么，“义务”是不是可能被界定为“顺从男性标准的义务”？

要回答这些复杂的问题并非易事。不过，女性主义伦理学已经做出了极大的贡献，它使人们更加强烈地意识到千百年来，女性的思想和情感在很大程度上受到忽视，并且，哲学思考能力也不独为男性所有。

伦理学是一片广袤的研究人的思想和行为的领域。在本章中，我们不仅思考了作为我们选择之基础的自利，而且还挑选出一些道德权威。在第十二章中，我们将考察伦理学关注的另一个问题：幸福或善的生活。正如我们将看到，这两个问题至为相关。对于幸福的追求是不是永远都是一种道德追求？如果我们在一切事务中都会选择自己认为是正确的事，我们是否会因此而牺牲幸福？抑或，幸福是不是总是意味着作出正确的选择，而不关乎

本章年表

人物	年代
苏格拉底	公元前469—前399
柏拉图	公元前427—前347
尼古拉·马基雅弗利	1469—1527
托马斯·霍布斯	1588—1679
威廉·霍格斯	1697—1764
亚当·斯密	1723—1790
伊曼努尔·康德	1724—1804
边沁	1748—1832
拉尔夫·沃尔多·爱默生	1803—1882
纳撒尼尔·霍桑	1804—1864
约翰·斯图亚特·穆勒	1806—1873
查尔斯·狄更斯	1812—1870
亨利·大卫·梭罗	1817—1861
乔治·萧伯纳	1856—1850
詹姆斯·瑟伯	1894—1961
汉斯·J. 摩根索	1904—1981
弗兰克·奥康纳	1905—1966
让－保罗·萨特	1905—1980
安·兰德	1905—1982
斯塔兹·特克尔	生于1912年
约翰·罗尔斯	生于1921年
伊萨贝尔·阿兰德	生于1942年
罗斯玛丽·唐	生于1947年

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型

格劳孔（Glaucon）：柏拉图《理想国》中的人物，象征顽固的现实主义者，时刻准备去挑战理想主义者的崇高原则。

贪婪（greed）：由对享乐主义，以及对以亚当·斯密的理论为基础而形成的晚期资本主义所作出的各种道德谴责发展而来，但斯密理论的支持者也把贪婪视为生命的一种善，因为该理论认定出于自利的财富积累同样也会让所有需要工作的人从中受益。

地狱（hell）：与其早期的宗教背景现已相去甚远，它已变成一个宽泛的术语，用以描述任何不快，甚至包括心烦意乱。

工作（job）：对于许多人而言，不仅指经济生存的手段，而且还是唯一使生活充满意义，使一个人拥有自尊并为他人所接受的东西。

善良（kindness）：大众式的利他主义，一种我们会寻找并仰慕的品质，不论我们自己是否体现了它。

男人（man）：系一象征，其含义远非一种生物体性别；许多人相信它是一种象征性的性别描述，体现了许多隐式特征，例如权威、行动、力量和理性，它们大多数都与所谓的女性特征相对。

道德（moral）：对于许多人而言，指在一切事务中可以为人接受的适当行为；没有讨论的余地；往往建立在宗教、家庭和社会要求之上，然而它们却会彼此冲突，造成极大混乱。

哲学家一王（philosopher-king）：完全遵从理性而不计一切自利的理想统治者。

清教徒（Puritan）：泛指道德上严苛的人。

十诫（Ten Commandments）：所有文化的原型性道德法则，这些文化均受到犹太教、基督教及伊斯兰教的影响。为诞生于这些文化中的大多数人所牢记，不论他们是否有宗教信仰。

女人（woman）：不仅是一种客观的生物体性别指称，而且是一种过时的象征性的性别描述，体现了许多隐式特征，例如（对男人的）恭顺、优柔寡断、脆弱及情感，它们大多数都与所谓的男性特征相对（参见“男人”）。

我们是否从中获得好处？

从开始，我们就说过，人之为人乃是一种艺术，这一设想在伦理事务比在其他任何事务中都至关重要。你可以让自己成为一个充分实现了自我的人，倘若你可以从生活中获取一切，而不在乎他人会如何受影响。同样，你也可以认定道德操守——不计较利益，做你视为正确的事——乃是自我得到充分实现的标志。诚然，其中包含风险。与他人受胁迫而接受的道德准则发生冲突，这样的风险存在并将一直存在下去。然而，一个回荡在人文学中的响彻宣言是，人们值得冒这样的风险去维护道德上的纯洁。人类状况达到最佳状态的基本条件就是，人们可以在道德纯洁性这个问题上冒险下赌注。

道德观是习得的——像音乐，像一门外语，像诗，扑克，虔敬、麻痹症——没人会先天拥有它们。

——马克·吐温

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

思　考

1. 如果，正如人们所说，道德的起点是家庭，那么，一个儿时受过牢固的德育教育的人在走向社会之后，却发现成功人士往往是精明人士，而不是好人，他会作何感受？
2. 死刑问题是表现法律与道德之间冲突的一个戏剧性例子。写一篇小论文，其中你要：
   a. 按照你的理解，总结死刑背后的理论依据。
   b. 总结有人已提出的一个反对死刑的主要论据。
   c. 为你的观点作辩护。
3. 假设你需要出去参加社会实践，完成4个利他主义举动，你刚刚做完回来：
   a. 说明你做的4件事。
   b. 说明你是否会主动做这些事。
   c. 说明你为什么会或不会做这些事。
   d. 总的来说，你认为利他主义能否“行得通”？
4. 你在某一地方政府中担任市长。对于应该如何花费一大笔税款，市府各部门领导的意见不一。你听了一些市民的建议，他们劝你建一个新的艺术中心。该中心将备有各种舞蹈、戏剧和音乐彩排及演出场所。另一些市民指出，调查表明大多数人倾向于建一个新的室内运动场。你曾研究过穆勒对坚定而有道德的个人主义者的支持，它给你留下深刻印象。各部门领导的意见相持不下，你必须打破僵局，怎么办？
5. 有一群人做出了下面这些选择，它们与另一群人奉行的规范或信仰相冲突。思考一下这些选择，你能否提出避免冲突的方案？
   a. 一名员工引用宗教教义，拒绝在安息日上班。
   b. 一个学生引用宗教教义，坚持在任何时候都把他／她的头裹住。
   c. 一个假想的社会要求强奸受害者与强奸犯结婚。
   d. 一个女人拒绝让一名男性医生给她作检查。
   e. 一位父母只让他／她的孩子念书念到8年级。
   f. 一个大学新生拒绝住在男女混住的宿舍楼里，尽管学校已经没有空房间了。
   g. 一个学生认为在考试中帮助好朋友不是作弊。
   h. 一位父母引用宗教教义，不允许给他／她生病的孩子输血。
   i. 一个女孩拒绝接受父母给她挑选的丈夫。
   j. 一个社会为了保证所有婚姻的忠诚，允许给女人做手术，以阻止她们得到性快感。
6. 在伊莎贝尔·阿伦德的作品《爱与影子》中，贾维尔因为对自己失去工作感到极度羞愧而自杀。你对工作是怎么看的？工作在全部生活中的重要性有多大？如果，正如某些人所坚持的，工作是实现目的的一种手段，其本身并不是目的，那么，你对于这个“目的”是如何定义的？对你而言，这个“手段”有多重要？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

7. 你与朋友一起进了一家商店，他们开始调换一些商品的价签。你会呆下来，还是会离开？在下面选项中做出一种选择，并申明你的理由。

a. 离开，因为你们所有人可能一起被抓住。

b. 离开，因为你不希望你朋友做的事应该成为一项普遍法则。

c. 呆下来，但努力使他们认识到他们所做的事是错误的。

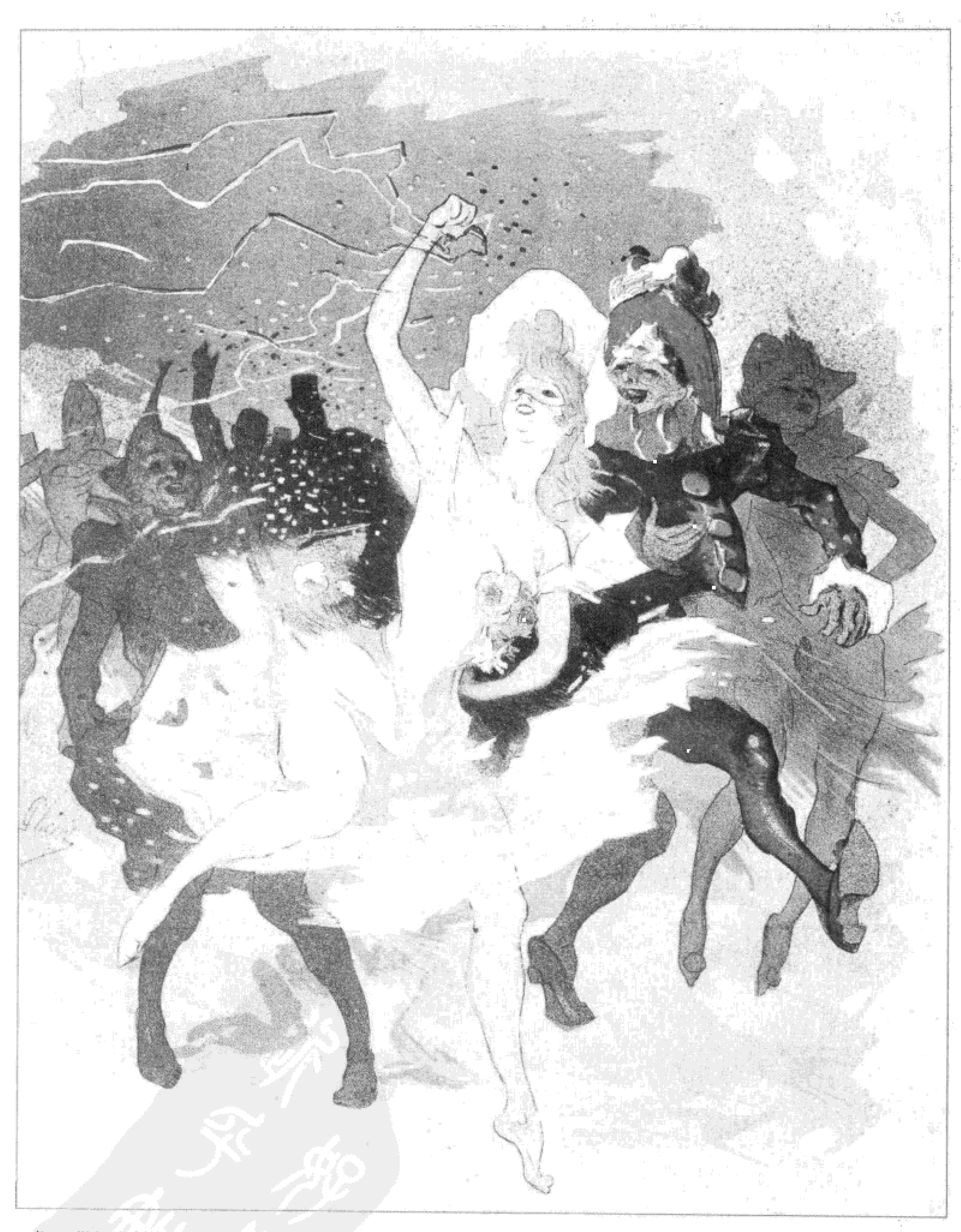
d. 同他们一起干，因为团体接纳比商店损失的那点钱更重要。

8. 本章首页的那幅画《柏林街景》是德国艺术家乔治·格罗兹于1930年创作的，他公开宣称自己的目的就是对一战后德国社会的道德解体表达自己批判的见解。给画中左侧的两个人编一个小故事，故事要说明一个道德问题。

9. “什么是正义？”乃是柏拉图在《理想国》中提出的一个总体性问题。听一听描写牧羊人古各斯和魔戒故事的选段。这个寓言是如何回答这一重要问题的？



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



一位19世纪的法国艺术家画了很多这样的海报，此画面表达了令人向往的无尽欢愉喜悦，并证实了一种今天仍盛行的幸福观。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第十二章
幸 福



在人文学主题列表上，对于幸福的追求名列前茅。想一想有多少小说和戏剧作品表现的都是不幸的人们，他们要么会悲哀地死去，拒绝一切幸福；要么会想办法最终获得一个“幸福的结局”。想一想有多少诗作和歌曲表现的都是或喜悦或忧伤的复杂情感。世界上一些最伟大的艺术作品捕捉的就是人因为得到或得不到幸福而在瞬间中变得意味深长的面孔。

难怪伦理学（第十一章中已下过定义）因其对道德的关注，也会对“什么构成了善的生活”这一问题加以详尽的分析。我们极少有人会否认我们更愿意过善的生活，而不愿过糟糕的生活。我们极少有人会否认善的生活就是幸福的生活；有谁会故意追求不幸呢？因此，人们似乎并不需要伦理学。还有什么好说的？幸福就是善，因此每个人都心向往之。然而，伦理学却会让我们去界定那个名之为幸福的东西，那个我们所有人都相信比什么都更重要的东西。

“幸福”，一个最早留在我们记忆中的字，会写在蛋糕的糖霜上；除夕之夜人们的欢呼声中；在婚礼宴会上，在轮船起航之际，“幸福”同样也是祝福者的祈愿。这个词会自动出现在日常交谈中。当人们听到好消息表达祝贺时，他们都会说“我真为你感到幸福”。“幸福”像呼吸一样。我们从来不会对它多想一想。

这个字也会用来掩饰一个意外决定所带来的失望：中途辍学，没有得到一个期待已久的提升机会，或是取消婚礼，即使办酒席的饭店都已选好，请柬都已邮寄。我们会说“哦，好吧，只要她幸福”。

当幸福似已离人们远去时，人们想要“重新获得”幸福的需要就会变得异常强烈。人们感到有某种东西不见了，某种东西失落了，然后人们会拼命寻找什么是幸福的正确

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

定义，至少是一个可以奏效的定义。人们会去看心理医生；人们会写作或阅读一些讨论幸福问题的书籍。书店里的收银机因为卖出许多“如何让自己快乐”的指南而叮当作响。那些在作者开具的处方间飞奔的人往往最后都会感到困惑和沮丧。

伦理学告诉我们，当我们努力想要弄清善的生活的含义时，这个问题就会变得益加复杂。不管如何得到快乐，善的生活是不是就是快乐的生活？或是以严格的道德原则为基础的生活？即便遵循这些原则意味着快乐的丧失。学习人文学可以让我们接触到许多名人，他们因为自己杰出的天赋而受人景仰。然而，当我们阅读他们的私生活时，我们常会从中看到快乐，而且也一样经常地会看到沮丧和绝望。米开朗基罗只在他的一件雕塑作品（梵蒂冈的《圣殇》）上签下了自己的名字，因为他认为自己的作品配不上神，不管公众多么崇拜他。凡·高一再遭到拒绝，不停地受到精神疾病的困扰，最终自杀。《白鲸》（许多人都将其称为最伟大的美国小说）的作者麦尔维尔至死都不名一文，他的讣告只有短短两行字。然而，有多少仍在奋斗中的小说家会高兴成为麦尔维尔？有多少不成功的作曲家都会愿意与贝多芬对换位置？这些艺术家会说自己过的是善的生活吗？也许会，也许未必。我们会说他们的生活是好的吗？看一看他们贡献给我们的东西吧！

快乐常是诗歌和视觉艺术的主题。亨利·马蒂斯（1869—1954）喜欢画快乐地围成一圈跳舞的人物。我们大多数人都体验过沉醉在舞蹈中的感觉：释放了紧张，开心地摆脱了焦虑，在思考过程中得到放松。这种感觉是不是与快乐相同？快乐是否与幸福相同？抑或是幸福一个副产品？当我们认为我们幸福时，我们是不是与此同时也总会感到快乐？没有快乐时，我们能否感到幸福？“纯粹”的快乐是不是一种艺术创造？给我们带来慰藉，让我们知道我们总是可以回到马蒂斯那里，即便情况进展得不顺利。

幸福是否是一种纯粹主观的状态？或者，它是不是一种绝对的东西？要么我们完全拥有，要么我们完全得不到？即使人文学使我们意识到很难为幸福下一个定义，但它也会为我们提供许多饶有趣味的可能。在你学习人文学的过程中，或许某一门学科就会触动你内心的心弦。

享乐主义：幸福是快乐

希腊哲学家亚里斯提卜（公元前435—前360）宣称，幸福是一个人一生中所获得的快乐的总和。他是从纯粹肉体的角度看待快乐的：味道、性刺激、触摸，等等。他承认知识也会带来某种程度上的快乐，譬如，一个人知道自己的国家发展得不错。但是，任何精神快乐都不足以与肉体快乐相比。他相信因为肉体的痛苦要远大于精神痛苦，因此，肉体快乐便优于精神快乐。他说，人是自私的动物，他们只关心自己的舒服。他认为这种观点没什么不对。因为人是由本性塑造的，因此必须依本性生活。他提出了

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

几个世纪来人们一直都在追问的这个问题：还有什么事情比感到幸福更重要吗？他的回答是没有，而且他还进一步补充说倘若不是为了快乐，那么，说你感到幸福还有什么意义？

亚里斯提卜没有任何著作流传下来，但是生活在3世纪的一位历史学家第欧根尼·拉尔修详细地总结了他的快乐哲学。他指出亚里斯提卜为他的论点提供的论据是，人能够在可能的选项中进行选择，而且他们总是会选择能带来最大快乐、最少痛苦的选项。虽然家庭和社会试图教育人们不要太自私，但最终的获胜者却是本能。

因此，如果亚里斯提卜是对的，那么，人就不愿意工作，但又只能如此，因为他们赚到的钱将为他们提供快乐。为了工作而工作，其中没有满足可言。事实上，亚里斯提卜认为乃至在对快乐的回忆或期待中，也没有满足可言。除了此时此刻的体验之外，任何东西都不重要。**享乐主义**（hedonism，源于希腊语“高兴”）是这种哲学的名字，它认为幸福只是肉体的快乐，只是拥有可以提供快乐的东西。享乐主义已有数千年之久的历史。从最初的构想至今，享乐主义没有经历实质上的变化。

表现享乐主义的最优秀的视觉作品之一是艺术家蒂埃哥·委拉斯凯兹（1599—1660）的名作《巴克斯的胜利》（《酒徒》），又称“酒鬼”。左边的那个人物可能就是酒神巴克斯，他的伙伴正给跪着的人物戴上一个用葡萄枝叶做成的花环。这件作品似乎



对于忠诚的享乐主义者来说，这些人体验到的快乐也许是纯粹的幸福体验所必需的一切。蒂埃哥·委拉斯凯兹，《巴克斯的胜利》，1628。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

用喜剧的手法影射了人们用月桂花冠向英雄表达敬意的传统做法。委拉斯凯兹可能在戏仿纯粹的享乐主义生活，不过，这个画面也会任由观众自己阐释。对于忠诚的享乐主义者来说，画中人明显体验到的快乐也许是达到最高的幸福状态所必需的一切。

亚里斯提卜所生活的希腊社会虽产生了柏拉图、亚里士多德及许多建筑和艺术上的奇观，但是，它也会热情地接受这一观念，即，享乐主义与人的本性相一致。事实上，柏拉图和亚里士多德也都曾致力于这一问题，他们虽不同意亚里斯提卜的许多看法，但却承认它们很流行。柏拉图在他对爱的著名分析中，并没有怀疑性快乐，不过他却把非肉体之爱提高到了一个更为重要的地位上。后者提供智性的快乐，亚里斯提卜把它排除在外，而柏拉图和亚里士多德却认为智性的快乐是一个充分实现了自我的生命所具有的本质性魅力之一。正如我们在本章稍后将要看到，亚里士多德后来发展出一种与亚里斯提卜极为不同的幸福哲学。

在17世纪早期，与莎士比亚同时代的人复兴了享乐主义的信条，这种复兴也许是反抗中世纪教会苛简的道德观的余烬。此外，蓬勃兴起的清教主义运动正等待着在1641年成为主流，它开创了一个历时20年之久的激进的反享乐主义时代。然而，在中世纪和清教徒时代之间，即在两个奉行严格道德规范的时代之间，诗人们，包括莎士比亚在内，歌颂的却是享乐主义的口号“吃喝玩乐”。其最为著名的宣言之一就是这个广受欢迎的来自罗伯特·赫里克（1591—1674）的忠告：

> 采采蔷薇，及其未萎：
> 日月其迈，韶华如飞；
> 今夕此花，灼灼其姿；
> 翌日何如，将作枯枝。[1]

享乐主义观点还有另一个名字：carpe diem（源自拉丁语，意为“及时行乐”）。它虽植根于亚里斯提卜，但古往今来都有许多不同的内涵。对一些人来说，它意味着最大限度地发挥你的潜能。罗宾·威廉姆斯在1989年的影片《死亡诗社》中扮演了一位叛逆的英语教师，他在片中引用了赫里克的诗句。其目的是劝告他的年轻学生不要被他们那所预备学校里的压迫性规矩吓倒，而要敢于摘取天上的星星。然而，赫里克的主题却与此完全不同。这首诗的名字是《劝女于归》，亚里斯提卜对此倒可以心领神会。

安德鲁·马维尔（1621—1678）与赫里克处同一时代，他在一首名为《致羞涩的姑娘》的诗中也曾发出过类似的恳求，不过，这一次可是对着一个具体的人有感而发：

> 假如我们有足够的时间和地方，
> 这点忸怩并不算罪过，我的姑娘。

---

① 译文及下文的译名参见网址：http://web.qtedu.net/qtsyxx/dekt/english/novel/tothevirgins.html。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

我们可以坐下来仔细思量
该到哪里漫游，好打发这漫长的爱的时光。

（辜正坤、沈飞译文）

如果他要永远向她求爱，诗人接着说，他会用一百年的时间来赞美她的双眸，每只乳房各两百年，“其余部分三万年”。

但是我总听到时间的车轮，
在我背后发出急促的声响，
而横亘在我们前面的
却是永恒的茫茫大荒。
你的美貌将不复存在，
你那墓穴大理石的拱壁中
再不会有我的歌声回响。
尸虫会光顾你长保的童贞，
你那矜持会化为乌有，
我的情欲也会烧得精光。
坟墓虽则是个清净舒适的处所，
却没有人会在那里相对吐诉衷肠。

（辜正坤、沈飞译文）

我们在第四章中学习过阿奇伯尔德·麦克利什的《诗的艺术》。在另一首诗《你，安德鲁·马维尔》中，他指责这位前辈太迷恋生命的短暂和死亡，因而不可能在拥有生命之际享受它。这首诗的开始几行是：

在这里　　面庞低垂在太阳之下
在这里　　望向地球正午的最高处
可却永远感到
黑夜正潜步来临[1]

几千年来，享乐主义吸引到大批忠实的信徒，它在赞美快乐生活的同时，是不是暗地里也着魔于对死亡的恐惧？

可是，许多人都会骄傲地宣称自己是一个享乐主义者。他们公开炫耀自己的收入和财产。他们坚称因为生命只有一次，所以，他们应该什么都不要拒绝，而应该尽力“享受一切”。但是，另一些人却反对把享乐主义这一称号用到自己的身上。虽然许多人都承认自己寻求安逸，避免痛苦，但他们却不会将自私当做自己的根本动机。在他们开具的快乐清单上，名列前茅的有（不只是肉体意义上的）给予和接受爱、养活家人、

在我10岁的时候，
难道只有一个夏季？
——梅·斯温逊

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

找到一份有用而令人满意的职业、不会捉襟见肘、追求智性刺激、富有创造性地表达自我。亚里斯提卜会反驳说这样的人是个秘密的享乐主义者，可却害怕承认自己是自私的，而且也应该自私。他们虽然寻求快乐，但却拒绝了太多的东西。他们为自己的孩子牺牲了一切，可孩子结果却会忘恩负义地质问他们“你到底为我做什么了？”。他们生活节俭，目的是为了迎来退休的日子，那将是他们真正的黄金期，然后在养老金到期之前死掉。

享乐主义者的假设

一般而言，享乐主义者都会有受到欺骗的感觉。生活中能感到快乐的时刻似乎永远都不够多。而似乎总是有太多自己不该负担的痛苦。不论是在公开场合还是私下里，享乐主义者经常都会问“干嘛是我？”“兄弟姐妹可以干干脆脆地拒绝帮父母干活，为什么我就该是唯一的帮手？什么时候才能让我有机会得到幸福？”

因此，享乐主义者的第一个假设是：每个人都应该得到足够多的快乐。这个假设的一个变种是人们从未能真正得到过足够多的快乐。其他人得到的快乐似乎总比我们多。许多让人以为他们“有更多快乐”的人可能是因为他们常会把自己的快乐讲给别人听（甚至还会有所夸大），特别是意料之外的奖金，以此表明他们是多么真正地值得获此奖励。而分享不快就是在告诉别人你没有价值，谁都不愿意这样做；如此一来，这个神话才会永恒：其他人“从生活中得到的更多”。不过，那些老是喜欢吹牛的人得到的东西可能并没有我们想象的那么多。

享乐主义者的第二个假设与第一个假设密切相关，即快乐必然是好的。在 1930 年代大萧条期间，有许多美国人几乎无法糊口，因此，人们无疑会羡慕那些能有吃有喝的人。有谁还会为吃饱喝足的富人感到遗憾呢？

享乐主义者认识到，人们不可能在生活中的每时每刻都得到快乐，但这并不能妨碍他们去设想自己理该如此。因此，第三个假设是：再多的快乐也不多。当一个人在“美味家园”食府里豪吃一顿，或是在某个人的家庭招待会上接二连三地暴饮时，他也许会感到隐隐的不安，可是，享乐主义者的典型反应是“将来会有足够时间不吃不喝；现在可别烦我”。再说了，有吃有喝时的放纵大概表明他是在“弥补”过去的不足。

享乐主义者的第四个假设是：快乐的缺乏乃是一种需要补偿的不幸。一周看小孩看了 4 个晚上的父母必然会说周末休息是他 / 她的一个正当要求。许多试图打劫不成反被抓的人都相信他们只是在向社会讨公道。如果你终身抱着享乐主义人生观，你就会发现自己老是在这样密谋：“等有一天我能说了算的时候！”因为人们讨厌得不到快乐的那些时刻，所以你就会自娱自乐地遥想最终正当地获得快乐的那一刻。

这种特别的心态源于高收益理论，收益指一个人应当得到的快乐。譬如，一个大家庭里年纪最大的孩子可能会出去工作帮忙赚钱，以保证年龄小的兄弟姐妹有衣穿，有学

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

念，等等。许多享乐主义者内心里都怀揣着一个账簿，其中一笔笔严格地记录着欠给他们的快乐；它们最终会累积成一笔很大的数字。除非发生了什么事，让他们改变自己的幸福哲学，否则，这些享乐主义者可能会一门心思地想着那些欠账。如果它们付清了，生活就是好的；否则生活就是糟糕的。他们会严格根据自己所收到的回报总量来判断生活。倘若生活中所有的好事都得到了回报，那便是一种至美的生活。

对享乐主义的再思考

因为享乐主义是人们已知的最古老的幸福理论之一，因此，一直有哲学家和文化历史学者对它作出批判性的评价。享乐主义似乎激发了三个重要的批评问题：其一，这一哲学是否以一种对人性的准确看法为基础；其二，人们是否不论何时何地都贪图快乐；其三，幸福即一切可能的快乐之总和，这种观点结果是不是会作茧自缚？

希望赶得上自己的邻人是一回事，而称只是享乐主义才与人性相符又是另一回事。这个论点的关键可能在于我们对于快乐的定义在多大程度上是有限，或是无限的？基本的享乐主义非常鲜明：快乐是五种感观的体验。享乐主义者说，把时间花在思想，即精神层面上的人会拒绝很多快乐，因而也会拒绝很多幸福。许多人一生致力于在一家远离文明的诊所里工作，每天冒着被疾病感染的危险，他们的所作所为从未获得外界的承认，尽管享乐主义者肯定会将之称为“牺牲”；据称，他们这样做不会得到快乐。然而，我们怎么能设想有这样的人——而且有许许多多这样的人：他们刻意扭曲自己的本性，以响应要求他们为了他人的利益而努力的号召呢？

佛教僧侣可以一连好几个小时、好几天仅在静默的冥想中坐禅，他们以享乐主义者永远都无法理解的诸多方式丧失了与自我的联系。他们是否在剥夺自己享受本性渴求的快乐的权利？当分析人士告诉我们说禁欲的天主教神父的“精神超脱”是对正常性欲的“升华”，他们的这种说法准确吗？抑或，人性是不是一种不能被狭隘地界定的东西？对于有些人可能是自足的感观快乐对另一些人来说是不是不会那么令人满足？我们是否要说，社会工作者、拉比、牧师以及医院里的自愿者是在浪费他们的时间，或是他们拒绝让自己享受快乐？或者，一些人获得快乐的方法是不是就在限制自己获得快乐的数量和感受快乐的时间长短？

倘若，正如存在主义者（第十五章）所坚称的，根本不存在人性这样一种东西，并且人类事实上是一个自定义和自治的物种，那么，我们就会有很大的空间对快乐做不同的界定。事实上，如果我们愿意，我们可以在自己的优先列表上把“肉体快乐”调到后面一点的位置上。倘若我们这样做了，我们就“不自然”了吗？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

伊壁鸠鲁主义：幸福是对痛苦的回避

前几年，有一部歌舞剧的女主人公试图用歌声向听众解释她为什么崇拜男主人公时，她将她的爱比作许多为人熟知的快乐，其中包括烤面包的味道以及她的牙齿停止疼痛时的感觉。在第一种情况下，她是一个享乐主义者，因为她的价值观具有直接的感官性。在第二种情况下，她却转向了一种不同的幸福哲学：**伊壁鸠鲁主义**。就其本身而言，牙齿突然停止疼痛不是直接的快乐，但它确实会带来快乐，不受痛苦煎熬的快乐。

伊壁鸠鲁主义因希腊思想家伊壁鸠鲁（公元前341—前270）而得名，他是它的创立者。他了解阿里斯提卜及其信条，对于这种他认为缺乏逻辑性，并且更有甚者，人们根本不可能追随的哲学，他持强烈的批判态度。

伊壁鸠鲁主义的假设

伊壁鸠鲁间接地接受了享乐主义的先决条件，即快乐是一种极大的善。不过，他拒绝与享乐主义一同认为，我们得到的快乐越多，我们就会越幸福。

> 快乐是首要的善，而且对于我们来说，也是自然的。正因此，我们才不会选择获得每一份快乐，而是有时会忽略许多快乐，因为在我们拥有它们之后我们会感到更不舒服。[2]

享乐主义建议极度的快乐，而伊壁鸠鲁对这一点尤提出批评，因为他知道随着这些快乐而来的总是肉体和精神的痛苦。

> 因为（除了快乐之外的）其他一切的善皆来源于审慎。审慎使我们知道，如果一个人不能谨慎、体面而又公正地活着，那么，他便不可能活得快乐。[3]

对于伊壁鸠鲁来说，享乐主义是一种受时间所限、为死亡所困的哲学。倘若幸福会随着肉体快乐的增加而增加，那么，在逻辑上讲，生命永远都不够长。不错，我们来到尘世上的时间长短不定，但我们所有人都会因为年岁的增加而逐渐变得老弱，倘若我们确实不想在上岁数之前就把自己消耗殆尽。因此，享乐主义者在根本上不会感到安全和快乐，他们不能接受不可避免的衰老和死亡，他们总是担心失去快乐。因此，伊壁鸠鲁主义的一个重要假设是任何东西都不会永存，我们必须欣然接受这一事实。倘若我们要给善的生活下一个定义，那么，更明智的做法是不要相信它仅由快乐构成。

伊壁鸠鲁主义的另一个假设是，没有人能长时间地持续体验快乐。我们美餐一顿的时间会有多久？耽于性爱的时间会有多久？酩酊大醉的时间有多久？那么，我们为什么要让自己负担一种从最开始就如此有限的生活哲学呢？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

由于不能永远满足贪求快乐的本能，我们就会退而求其次：追求物质财富或名望这两样象征快乐而不会带来快乐的东西。享乐主义者总是想得到金钱和名望。它们是对不可避免的死亡做出的补偿。它们都是成功的人生唯一可能的具体体现。当年龄的增加使人的肉体快乐变得越来越少时，人们就会转而追求财富。然而，伊壁鸠鲁认为追求财富也会作茧自缚，追求名望同是如此。富人和名人对其他人都没有安全感和信任感，他们肯定别人会嫉妒和算计他们。

快乐是幸福生活的起点和终点。
——伊壁鸠鲁

伊壁鸠鲁问，那我们为什么还要让自己负担一种先天就存在失望、沮丧、不可避免的痛苦的哲学？相反，为什么不能变通一下善的生活所需要的条件？他认为理性的人拥有自由意志，因而可以驾驭贪求快乐的欲望；如此一来，他们就可以减少总是伴随快乐而来的痛苦的总量。全然的幸福是通过完全摆脱痛苦而得到适量的快乐，这虽是一种对大多数人而言不切实际的情况，但因为我们可以运用自己的意志避免痛苦，因而我们就更有可能实现它。有些人会问“只要我能得到快乐，为什么我会不愿意承受随之而来的痛苦呢？”。对于这些人，伊壁鸠鲁主义的回答是：对于痛苦的预想，倘若它极为强烈，可能会使你得到的快乐大打折扣。

就其承认快乐在我们生活中的重要性而言，伊壁鸠鲁主义没有对享乐主义作出全面批判，而只是对它的一个修正。它认为不愉快是生活的一部分，并提出尽可能避免它的方法，而不是在前进中盲目地希望事情会有所好转。倘若你能预先料到痛苦，那么即便发生了最坏的情况，你也不会失望。显然，对于生活中的许多痛苦，你很可以在它们出现之前做些什么——如果你可以认真地用心于此。

在克制自己、享受适度快乐的过程中，伊壁鸠鲁主义者找到了生活中所谓更精彩的东西。在享乐主义者的优先列表上，品尝精美食物会名列前茅。对伊壁鸠鲁主义者而言，情况亦如此。但他们之间的区别是后者因为预见到暴饮暴食的痛苦，他们在达到极限之前，就会让自己停下来。他们也会喝酒，但从来不会喝醉。如果他们明确知道健康会因故受损，他们就会滴酒不沾。一些伊壁鸠鲁主义者的生活方式需要有许多钱，但节俭的伊壁鸠鲁主义者会货比三家，他们从不会放弃自己心爱的东西，但如果有必要，他们也愿意调整自己的期望值。在发现物美价廉的好东西的过程中，他们会感到某种程度的快乐。

成功的艺术家都向往伊壁鸠鲁主义者的作风。如果在他们辛苦一番之后赚到了一大笔钱，他们花起钱来可能就会大手大脚，因而有变成享乐主义者的危险。好莱坞盛产天资杰出的演员、导演和作家的悲剧故事，因为他们无法抗拒成名之后可以得到的奢华。一些人读到了其中的危险迹象，因此，在被那股奢华所带来的可以为所欲为的兴奋完全将自己吞没之前，他们会抽身离开。欧内斯特·海明威卖出了自己许多作品的电影改编权，最终因为鄙视它们带来的财富，他不再能忍受眼看着它们遭到践踏。

这就是幸福：融入某种纯粹和伟大之中。
——威拉·凯瑟

不过，在他事业的鼎盛期，海明威像他的任何主人公一样激情澎湃，富于戏剧性。他虽然以沉溺于女色和豪饮而出名，但多年的磨砺之后，他似乎变得成熟起来，他采取

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

了一种伊壁鸠鲁主义者的生活方式，或者，他至少会羡慕那些可以这样做的人。如同其短篇小说《一个干净明亮的地方》里的那个老人，他渐渐感到自己只需要一个安全的角落。

在故事里，老人每天晚上都会去一家小餐馆，在那里一直坐到凌晨，一杯接一杯地喝白兰地。餐馆里有两个侍应生，年轻一点的侍应生觉得很烦，因为老人不走。他对年纪大一点的侍应生说："我可不想活到这么一把年纪。人老了会让人讨厌的。"他的朋友答道："不总是那样。这个人很干净，他喝酒的时候从没有洒出来过。"年轻人想赶快回家，因为老婆正在被窝里等他着呢。年长的侍应生说自己愿意留下来等老人。"我就是那种喜欢在小餐馆里待到很晚的人……跟那些不想早早上床睡觉的人在一起。跟那些在晚上需要一处亮光的人在一起。"[4] 在这个干净明亮的地方，老人有时会喝得酩酊大醉，不付账就回家，不过，"不总是这样"。有时，他的腿脚还好使，他就会走入夜幕之中。

海明威于 1961 年自杀，人们曾对此多有议论。有时，人们说这是一场悲剧，有时人们又说这是一个人蓄意的理性行为，他希望在年龄的衰老致使其丧失性能力和创造性的想象力之前，了断生命。琳妮亚·帕森斯在她的著作《独立之路》中写道：

> 我想在那个星期天的清晨，当他穿着睡衣从卧室走到楼下，坐在走廊的椅子上，然后把枪塞进嘴里扣动扳机的时候，他在想"我病了，而且会越来越重。要不了多久，他们就会让我一直待在医院里。我可不能那样活着或死掉"。[5]

诚然，这种设想只是一种想象，尽管我们永远也不知道海明威开枪自杀的确切原因，但也许在自己的作品中，他留下了许多解释。

在海明威的另一篇短篇小说《在另一个国度》中，有一个人物充分体现了伊壁鸠鲁主义态度。意大利军队中的一个少校在参战之前与一个比他小很多的漂亮女人结了婚。后来，他受伤住院时，他得知自己的妻子已死于肺炎。"她只病了不过几天的时间，谁都没想到她会死。"他从这场悲剧中领悟到的是如何最好地生活。他解释说一个人不该结婚。

> "他不能结婚。他不能结婚，"他愤愤地说。"如果他必定失去一切，他就不该把自己放置到一种会失去一切的处境中。他应该找到他不会失去的那些东西。"[6]

只有勺子知道锅里咕嘟的是什么。
——西西里民谚

读了这份可能是海明威的所想所为的描述之后，一个享乐主义者也许会辩称，与其说海明威表现的是伊壁鸠鲁主义的克制和自律，毋宁说他表现的是一个人对失去荣耀的世界所怀有的厌倦，而这一切只证明了一点，即快乐是唯一值得为之生活的东西。这个问题值得深思。

坚定的伊壁鸠鲁主义者会避免走极端，他们会找到许多不太可能受衰老影响的非肉体的快乐。他们是艺术、戏剧、书籍和音乐的爱好者，这也许是因为他们认识到人文

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

学是一个人“不会失去”的财富的代表。智性和审美快乐很少会带来痛苦——当然了，除非他是一个欧内斯特·海明威式的人，开始怀疑自己的作品不再像从前一样好。

伊壁鸠鲁主义者往往都很瘦削整洁，为了保持最佳体型而健身。他们反应敏捷，了解许多领域的最新发展。他们都是优秀的员工，而且若能找到个志同道合的婚姻伴侣，他们可以建立起一种相当幸福的关系。

可是，纯粹的享乐主义者却会警告伊壁鸠鲁主义者说，他们出卖自己的时间太短暂了，因而他们通常可能不会从生活中期望那么多，并就此而满足。享乐主义者坚称，如果你不能很执著地争取幸福，你就会很轻易地放弃，花很多时间用来逃避也许可能不会出现的痛苦。为什么不尽一切“努力”试试运气呢？有一首法国老歌告诉我们说，爱的欢乐稍纵即逝，爱的痛苦无止无休。对此，纯粹的享乐主义者可能深有同感。

这幅画表现出一个艺术家对于人类痛苦的高度敏感。何塞·克莱门特·奥罗兹科，《受害者》（壁画细部），1936

对伊壁鸠鲁主义的再思考

对伊壁鸠鲁主义可以提出的一种反对观点是，它仍以自利为其坚定的基石，正如它所背弃的享乐主义哲学一样。一直以来，人们都指责它是一种伪装形式下的享乐主义。在试图追求快乐、回避痛苦时，它可能在间接地说，只有快乐就可以了。避免痛苦只是一种强化快乐的方法。

还有一种反对观点是，伊壁鸠鲁主义者对自己内心的安宁，而不是社会事业更感兴趣。倘若，正如海明威的意大利少校，不希望“会失去”的含义意味着尽可能使自己远离生活，那么，任何一种形式的行动主义都会变成禁区。我们也许可以问一问，如果一个人内心的安宁来自于对自己人生的精心控制，并且，这种安宁是以担忧别人的痛苦为代价而获得的，那么，这样的安宁会有多深刻或多持久？一般而言，在伊壁鸠鲁主义者的观念中，不会有关爱友邻这种为世界上所有重要宗教所强调的价值观。无疑，亚里斯提卜和伊壁鸠鲁属于古典世界，并且大多数古典的幸福理论都关注个体，好像幸福本身

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



艺术家呈现了一个想象中的没有压力和暴力的世界。这样的世界是不是只存在于一个超然的伊壁鸠鲁主义者的内心中？爱德华·希克斯，《和平王国》，约 1833 年

只是一种涉及个人自己生活感受的事儿。有时，它们确实也会考虑到一个人在献身于人类事业的过程中可能会得到的满足，但难道那不是另一种形式的自利吗？世界上的主要宗教都会提醒我们说，对于他人的关爱意味着要超越个人幸福。

海明威至少在自己的小说《丧钟为谁而鸣》（1940）中，显现出一种强烈的社会意识。他的主人公，罗伯特·乔丹，如同他的作者——一个坚定的习惯于让生活听任自己摆布的个人主义者，在 20 世纪 30 年代西班牙内战期间积极投身于反法西斯的事业之中，并为挽救一伙游击队员而献出了自己的生命。

我们不能排除这一可能性，即对于任何人，包括伊壁鸠鲁主义者来说，获得幸福的唯一途径可以（而且通常）意味着必须同在任何地方经受到的痛苦进行斗争，这场战争有时还会给个人带来不幸，但人们会把它当做是为成功而付出的高昂代价。毕竟，有许多人，尽管他们很少会被历史记载，却自愿在麻风病区照料病人，并为此而过早地献出了生命。我们又该怎么看许许多多放弃了优越的生活条件而加入到和平团，在边远村庄里工作的人们呢？

2001 年 9 月 11 日降临到美国人头上的那场灾难，那场夺去了 3000 人生命的大灾难带来的一个结果是恐怖分子可能始料不及的。许许多多的警察和消防人员都没有按照“自救”的方法逃命。相反，他们为了尽可能多地努力挽救他人而英勇献身。现在，从那些在世贸中心倒塌之前用手机打给亲人们的电话中，我们可以清楚地知道有许多

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

人是本可以逃生的，但他们却选择留下来帮助别人，并为此而献出了生命。有进一步迹象表明在宾夕法尼亚牧场上坠毁的93号航班上，一定有乘客制服了劫机犯，因而挽救了数千人的生命。有谁还会说忠实的伊壁鸠鲁主义信徒在极度危险的关头不会放弃自利呢？毕竟，倘若有人因为没有努力救人而偷生，这个人从那天开始以后还会活得心安理得吗？他的生活还可以说是一种善的生活，成为幸福的例证吗？

伊壁鸠鲁曾说："公正的人最可以摆脱苦恼。"那么，愤世嫉俗的人也许会说社会意识只是伊壁鸠鲁提出的这一说法的引申。这也就是说，幸福在于良知上的安宁；如果你希望获得安宁，有时你就必须为他人的利益而努力。毕竟，如果有三个穿着破衣烂衫忍饥挨饿的孩子把脸紧贴在饭店的窗户上向里张望，你会坐下来津津有味地享受一顿美餐吗？然而，考虑到9·11灾难的空前规模，认为所有那些明显出于无私动机的行为最终都是因为当事人想获得内心上的安宁，这种看法似乎也有失公正。

斯多葛哲学：幸福是一种求生之策

一个有名的招贴表现了一只猫，紧紧拽着一根绳子打结的一端，就这样吊在黑暗的虚空中。招贴上的文字是"当你走投无路[①]时，就打个结，抓牢"。这个观点乃是斯多葛哲学（stoicism）的缩影。它对生活的幻想甚至比伊壁鸠鲁主义还要少。它告诉我们既不要事先筹划无限快乐的一生，也不要期望通过纪律和克制回避痛苦。斯多葛哲学断言痛苦为生活所固有。即便是最忠诚的伊壁鸠鲁主义者在间断自己有纪律性的生活时，都会感到某种程度上的失落。最好的方法是做最坏的打算，然后培养出一种可以应付它的能力。伊壁鸠鲁主义者是"回避"；而斯多葛哲学信奉者是"面对"。

斯多葛哲学的策略是通过剪除我们的欲望来满足我们的需求，这就像在我们想要鞋子的时候把脚砍掉一样。
——乔纳森·斯威夫特

做于心灵的功

有些人相信意志的绝对自主，并将意志看做是我们每个人驾驭自己对外部事件反应的手段。在这些人中间，斯多葛哲学一直是一种受欢迎的哲学。尽管灾难会落到我们头上，但斯多葛哲学信奉者相信理性。他们认为我们有理由认为灾难——自然的、社会的、个人的——都是不可避免的。生活里总有不测风云。虽然我们可以制订计划，但我们无法把生活包含在这些计划之中。我们必须料理好自己的事，或者，像伏尔泰借其主人公康第德之口说，我们必须料理好自己的花园。我们不应该认为宇宙中的一切皆混沌。倘若人的心灵中存在秩序，那么，宇宙中同样也可能存在秩序；不可预见之事的发生或许就是其秩序的一部分。了解到这一点，我们就要务必使自己的意志与所发生之事保持和谐。因此，人们有时会去问的这个令人绝望的问题"可怕的事情怎么会是秩序的一

① 此处英文是"when you come to the end of the rope"，喻指走投无路，与招贴图像中的"绳子"相呼应。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

部分？”可能就是个不相干的问题。斯多葛哲学主张人们可以做到不带感情地接受可怕的事情。

斯多葛哲学产生于两千多年以前。像享乐主义以及其修正后的子孙伊壁鸠鲁主义一样，它是希腊智力的产物；它高度重视人的理性及这一信念，即，人类是一种比动物生命更高级的形式。因此，斯多葛哲学的重要首倡者芝诺（公元前335—前263）的哲学在精神上与柏拉图和亚里士多德的哲学非常接近。

这种哲学得名于“stoa”一词，此处的含义是芝诺所创立的学校里的柱廊区。斯多葛哲学的核心观点是，真正的幸福不在于环境和好运气，不在于我们会遇到什么事，而在于我们对所发生之事会做出何种反应。幸福，像悲伤一样，是一种想法，而不是一个东西或一个事件。倘若没有人能活着迎接春天的第一次来临，怎么还能说春天是一个充满希望和快乐的季节？倘若有一处偏僻的文明，它有不寻常的风俗习惯和道德观念，一个孩子的降生被视为一个可怕的诅咒，那么，不能生育的能力可能就被看做是幸运的。

为了找到不幸的根源，我们必须向里看。我们除了能驾驭自己看待事情的方式之外，我们不能驾驭任何事情。自然灾害、社会动乱、战争、革命、瘟疫的爆发、犯罪率的上升，等等，这一切的发生如若不是偶然的话，它们的原因也很复杂。我们的幸福不应该取决于它们的不发生。我们不能改变外部环境，但我们却能决定不去消极地感受它们。

当有人问我们为什么我们对某一结果——比如没有获得提升——感到这样闷闷不乐时，一个普遍的反应是“你说我该有什么感觉？”斯多葛哲学信奉者会引证这一看法，即，习惯是负罪的囚徒，他们认为由于社会把价值观赋予给发生在人们身上（或周围）的事，因此，人们就会为这些价值观所塑造：甲可以接受，乙不能；甲带来快乐，乙带来悲伤。一段时间之后，这些反应便会自动生成。人们渐渐认为自己不开心；结果一来，他们就会真的不开心。不过，典型的反应是可以改变的。我们可以拒绝按照习惯的方式或按照其他人被影响的那样做出反应。

快乐是一个用爱编织的网。借由它，你可以感染灵魂。
——特瑞莎嬷嬷

在最著名的斯多葛哲学教师中，有一个希腊人，名叫伊比克底特斯（约55—约135），他曾被罗马人俘获，沦为奴隶。罗马人最终认识到他的天才，允许他开班授课。然而，在此之前，伊比克底特斯在被俘期间饱受折磨和压迫。有一次，他的主人一时兴起故意把他的腿给打断了。在这次极度的痛苦中，他面对两个选择：或则在痛苦中沉沦，或则找到某种方法忍受痛苦。他选择了后者，因为他认识到没有任何事情——哪怕是折磨——是不堪忍受的，除非一个人想让事情变成如此。在他“获得自由”之后，伊比克底特斯毕生致力于传播斯多葛哲学信仰。正是这一哲学，才使他在许多年中保持了其精神的完整性。

日后，罗马人欣然地接受了斯多葛哲学，它成为一种“官方的”国家哲学。它对理性以及对克制消极情感的强调与罗马人对完美的人所抱有的理想相符合。再者，罗马是一种帝国文明，要求一种秩序井然的军事机器实施统治。因此，它对斯多葛哲学的教导作出了富有意义的应用：军事训练及战争本身的艰苦使人的精神沉沦。好战士必须能

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

够完全驾驭情感，这样，他们才能对痛苦漠然置之。

在基督教开始在罗马帝国全境得到传播之后，许多皈依者自然都受到了斯多葛哲学观念的影响。到那时，它已经是一种颇受人尊重的古代哲学，十分契合基督徒的观点和需要。毕竟，他们要面对无数的痛苦：持续不断的迫害、严刑、逃跑、饥饿、与爱人的分离。斯多葛哲学的内敛与基督教这一信念——只有精神，而不是肉体，才是最重要的——完美地糅合在了一起。一个人可以忍受一切痛苦，而且仍能获得内心的宁静。

弗兰西斯科·祖巴兰于1639年创作的《圣方济的冥想》描绘了一个颇有感染力的斯多葛哲学修行者的形象，他能和谐地对待自己以及周遭的世界。有评论认为，艺术可以毫不费力地描绘一种不为世间纷扰所动的斯多葛哲学修行者的人格，因为它可以将顷刻凝结在时间的流动之中。可是，现实生活中有太多的困扰，因此对于任何人而言，若不经过斗争，他就无法获得内心淡泊的安宁。

不管是否具有宗教倾向，斯多葛哲学像以往一样无处不在，为许多人提供了一个真正可以替代享乐主义的选择。在一个节奏变化得越来越快的时代里，在对可能发生的暴力加以提防已成为一种日常生活方式的时代里，在人们意识到富庶繁荣不可能永恒的时代里，许多人都不再贪求快乐，而转向内心的和平，这也就不足为怪了。虽然人们可能仍会按时去看心理医生，但在这里，斯多葛哲学的一些原则或许也会派上用场。毕竟，自识对于心理分析来说至关重要。心理医生认为人们一旦明白了是什么因素让他们感到不快乐或束手无策，他们就能够克服消极的感觉。难道这种看法不等于说幸福真的存在于我们自己进行创造和保护创造的能力中吗？

对斯多葛哲学的再思考

对于我们许多人而言，披着现代外衣的斯多葛哲学是一种切实可行的幸福理论，它的基本假设几乎一直未变：和平值得付出任何代价。长期贫困而一无所有的人们会缺乏自信，他们无法明白自己应该有更好的生活。对于这些人来说，斯多葛哲学也自有其价值。哪怕是最热忱的社会工作者也可能会同意，在某些情况下，与其盲目希望明天会更好，不如采取一种斯多葛哲学态度。

斯多葛哲学的一个消极方面在于它的省事儿。如果你穷困潦倒，被家人和朋友抛弃，看不到事情会有转机，那为什么不做一个斯多葛哲学信奉者呢？毫无疑问，从“事情黯然无望”到“没理由认为事情不该这样”，其间的距离并不遥远。这种观点是否意味着人们可以不去做任何努力，而只是被动地适应环境呢？

然而，假设有一个斯多葛哲学信奉者总是临时抱佛脚，他因为彻底绝望而接受了这个哲学。突然，他的命运发生了意想不到的转机。譬如，他/她买州彩票赢了500万美元；或者，更保守点说，他碰巧遇到一个好心的社会工作者，找到了一份有收入的工作。再或，假设就像有个电视新闻广播员所做的一个颇具有人文关怀，表现纽约流浪汉的纪录

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

片一样，节目随意挑选接受采访的一对夫妇接下来发现自己淹没在各种机会之中：捐款、工作、住所，乃至一份电影合同！这时，他的斯多葛哲学信条会发生什么变化呢？一个合法的幸福理论是否可以在寅时信奉斯多葛哲学，在卯时又变成享乐主义？

如果你对这个问题的回答是"干嘛不呢"，那么，就让我们来分析一下这个答案。人之所以可以忍受痛苦，是因为理性对情绪的控制，在方便的时候放弃斯多葛哲学这种做法否定了最初所赋予理性的价值。事实上，正是最初为我们接受斯多葛哲学提供正当理由的同一个理性要求我们相信，好运气不可能永恒。

有一则古老的寓言讲的是一个暴君，他发现自己老是很倒霉，就不断让各种各样的智者给他想出一个让他可以看到希望的理由。倘若他们做不到，就会遭杀头之厄。最后，一个聪明的智者送给他一块牌匾，让他挂在卧室的墙上："一切终将过去。"国王从这块牌匾中获得许多安慰，于是，他重重地犒赏了这个智者，直到他的命运开始好转。这句曾令他振作的格言现在却让他大为光火，于是他便将一度受宠的哲学家斩首除愤。

还是个小孩子的时候……我以为幸福意味着成功。我错了，幸福像一只蝴蝶，瞬间在我们眼前出现并让我们为之喜悦，但很快就会飞走。

——安娜·帕芙洛娃

对于斯多葛哲学，人们经常提出的一个反对观点是，其倡导者在私下里希望每个人都和他们一样不幸。在身边没有人老是走运时，你受的苦就更容易忍受。喜欢与不幸者为伍或许是人的一个基本特征，任何快乐都不会大于你从别人的悲惨故事中得到的快乐，这也许是一种普遍现象，这正如人们普遍地会在私下里嫉恨朋友的发达，或者他们会认为她的发达一定是她自己的杜撰。我们用这种方法欺骗自己可能是、也可能不是通向幸福之路。

然而，另一个反对观点是，这里被视为理性（reason）的东西事实上应该称作"强词夺理"（rationalizing）。借助这个办法，我们会为自己相信的某种东西找出奏效的而不是逻辑上的原因。一个可能的情况是，斯多葛哲学信奉者的控制实际上意味着对于自己思想的控制，这样一来，现实就会变得可堪忍受。当爱人不再给我们打电话时，我们是否会承认他们可能另有所爱或者他们由于某种原因对我们不再感兴趣，以此来忍受空落？抑或，我们是不是更可能找一些好接受的理由，譬如，他/她突然出城赶去看一位突然生病的亲戚？这次出行很可能是实际原因，但问题的关键是我们总会在那些让自己感到好受的现实中挑拣和选择。这样一来，有批评者说，斯多葛哲学信奉者冒充的"从容"实际上是一种虚假的感觉：以为自己可以控制现实。我们拒绝一切而只是接受我们希望接受的东西。

经典斯多葛哲学形成于两种文化中：希腊文化和罗马文化，它们都相信命运。世界是由无所不能的神来统御的，他们可以而且也确实会随时干涉人间事。男神和女神都很任性乖张、变幻莫测，不过，人的理性却可以在不幸发生之前预见到它们的来临，以此来抵制神明的乖戾。换言之，希腊人和罗马人的世界充满可预见的灾难。或许，这个世界真的没有多少道理可讲。或许，灾难同不断的成功一样都难以确定。对斯多葛哲学的一个激烈批评是，它在某些人身上所激发出的那种令人软弱的被动性。失败预期使许多原本可以成功的人甚至第一步都不会迈出去。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

亚里士多德主义：幸福是一生的质量

对于柏拉图的著名弟子，早期人文艺术学院吕克昂的创立者亚里士多德来说，幸福是一个重要问题。在分析这一最为复杂的现象之后，亚里士多德得出的结论是幸福不在于每时每刻对快乐事物的体验，而在于每时每刻对自己人生的经营方式。幸福是一个人实践着和曾实践过的善的生活。终极的幸福来自于善的生活的总和。然而，如果我们从始至终都能实践善的生活，我们就会知道自己行在正路上。随后，这位哲学家开始研究是什么因素使生活成为善的、因而也是幸福的生活。

快乐是一种有限的目标，幸福是一种终极的目标

在《尼各马可伦理学》（以其儿子“尼各马可”命名）这本关于生活行为的伟大著作中，亚里士多德列举了使生活得以成为善的因素。他希望确定的是最高级的善的性质，因为如果我们能够想出可以超越——譬如，财富或健康的东西，那么，我们挑出它们还有什么意义？它们互相之间的关系是怎样的？假设一个人有钱，却没有健康；那么，健康就是一个更大的善。假设一个人有健康却没有钱。健康会是一个足够的善吗？然而，当把幸福等同于任何一种具体的状态或条件时，我们总是想还会有更好的东西，这样，我们的生活就能更加幸福。如果我们可以达到一种再无他求的状态，我们应该就找到了最高级的善，亚里士多德将之称为至善。至善是完全幸福的状态，而且因为我们几乎所有人都会不断追求比我们在某一时刻所拥有的善还要大的善，因此，实现完全的幸福，达到至善，必然是生活的目标和目的。也因此，在任何一个特定的时刻里可以为我们提供快乐的东西与幸福不能是一回事，因为我们总可以想出更大的快乐来。

对于我们如何能接近善的生活，亚里士多德的理论可以带给我们巨大的启示。此外，它也会让我们确信，如果在生活中我们得不到自己希望得到的一切，我们的生活仍可以是善的。

一个艺术家曾经说过，“生活是在我们用心于其他打算时，发生在我们身上的事儿。”亚里士多德很可能认为这种观点是作茧自缚，过于玩世不恭。它没有界定善的生活。我们不应该无所事事等着天上掉馅饼，幸福永远不该取决于所发生的事情。它也不该等待运气出现转机。

可是，坏事始终会发生，而我们也总是会对目前的处境感到不满足。难道我们不老是想要从生活中得到更多的东西，希望自己能更好地发挥自己的潜力吗？“好的工作”的构成因素是相对的。它可能会满足一时，但它最终都不是我们可以拥有的最好的工作。倘若我们有很多钱、朋友、可以参加各种活动，并会受到来自各方面的表扬，但却仍感到不满足，这又有什么关系？有个诗人说“无知是福”，但亚里士多德说无知的人会羡慕那些“讲话高深莫测，口气俨然大人物一般的人”，他们希望自己也会很聪明。达到

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

无所欲求的状态似乎超出了人类的能力。

想一下。亚里士多德可能会说幸福是至善，可在我们无休止地寻求越来越大的善的过程中，我们大多数人甚至都不能想象出一个至善来。原因在于，与幸福所需要的东西相比，我们总是希望得到使幸福变得更难于实现的东西。有个简单的试验可以给我们解决这个问题。问任何一个人，为什么财富、爱、他人的认可是人们想要达到的目标。答案总是千篇一律："因为这些东西会让我幸福。"如果再追问得到幸福以后会怎样，他很可能会茫然地看着你。人是不是可能感到更幸福？因此这个问题的答案似乎是：或则限制我们的欲望，或则去寻找另一条可能还更便捷的幸福之路。而这个答案就摆在我们面前：如果幸福是善的生活，何不就实践这样的生活呢？

亚里士多德可能从来没听说过比他出生早近两个世纪的佛陀。如果听说过，他也许会在著作中提到他，因为他们给幸福下的定义非常相似。佛陀称之为"极乐，"可他很清楚地说它是一种彻底脱离一切欲望的状态。像亚里士多德一样，佛陀说幸福并非由财富或世俗的名望构成。它超越了二者。对它们的追求只会加剧不满和失望。

幸福来自于对存在的觉悟。
——特里希·纳特·哈恩

像佛陀一样，亚里士多德也为我们提供了一条追随之路。首先，我们必须追随理智，也即佛陀所称的"正见"。我们不会从一开始就去寻求至善。我们怎么会呢？生活就是做事、做决定、把自己托付给一次又一次的行动。

假设有人想在一个交响乐团里当个专业竖琴师。老师把很多时间花在她的学生身上后，对学生解释说他做个专业竖琴师不太可能，不过弹琴总是一种快乐的源泉。相对于在业余层面为了获得快乐而弹琴，专业竖琴演奏不是一种级别更高的"善"。但如果有天分，那么，怀有一个更有抱负的目标就是合理的。

竖琴师的功能是弹琴，弹一手好琴的竖琴师的功能是把琴弹好。[7]

让我们进一步设想这个有可能成为竖琴师的人结了婚，他发现如果为了自己做个业余琴师的快乐去学琴，这意味着要花很多钱，可家庭开支却不允许他这样做。在这种情况下，牺牲家庭的需要而满足个人快乐不是一个理智的行为，因为它缺乏美德。对亚里士多德来说，理智和美德是一回事。这也就是说，在同等情况下，理智的行为必须也是最具美德的行为。佛陀列举了一系列可以带来幸福的事物，"正业"居其中。亚里士多德会把"正"等同于"德"，并把二者都等同于"善"。为了达到至善，为了能够说生活一直是善的，一个人就要努力做正确的事，而不能图方便或追求快乐。

有美德的行为也会使一个具体的行为变得完美。漠视他人的自私行为从来不会成为美德。有太多的人都会因此反自受害，而为了逃避愧疚的自我原谅则意味着撒谎。撒谎会使什么行为变得完善呢？如果一个谎言没有被人发现，或者，我们认为没有人受害，那么，我们是否因此会判断它是一个完美的行为？我们怎么能总是知道没有人受害呢？即便我们可以确定说这是一个无害的谎言，难道它不会鼓励我们在另外一种情况下，甚或是在每一种情况下，都去选择谎言而不是真相吗？建立在谎言之上的生活必然会像

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

纸牌搭的房子一样倒塌。

苏格拉底教育人们说“善的知识即善的行为”。亚里士多德对此表示赞同。在一切事情上行善事乃是通向善的生活之路。遵循理性和美德的生活决不能让人不满足。但这并不适用于仅仅实现了一些可能的善的生活：譬如，不包含爱的认可，或者有财富没有健康，或者有健康但却没有其他任何目的。在所有的行为和决定上都显示出理性和美德的生活可以摆脱忧虑，摆脱内疚，不会奢望事情本来可以做得更好，但实际也许未必如此。一个完全遵循美德而生活的人到最后可能因为自己没能实现所有的目标——承诺的加薪从未兑现，那个小说也只字未动，从未能与某人和好——而空抱遗憾。然而——这一点至为关键——这样的空憾并不能说明这个人的一生不是善的一生。换言之，根据亚里士多德的理论，生活可以说善的，即便你不能总是意识到这点。诚然，这里的秘密在于你可以每隔一段时间做一份记录来增强你的意识。要问“我正在做的什么事可以使我的生活变成善的生活？”不要问：“我生活中还缺少什么？”如果“缺少的东西”是你无法得到的，那么，你就是在存心堵死自己的幸福之路。不管发生什么，如果你能够看着镜子说“你是一个好人，你有足够的聪明知道人不能得到一切”，那么，这意味着你的生活正在幸福地展开。

不错，在这个星球上，有许多人的生活环境都非常糟糕，他们生活在恐惧、饥饿、恶劣的健康状况之中；许多人不能尽享天年；许多人可以坦然地说他们从未伤害过别人，他们可以正当地抗议说自己的命运理该更好。人们几乎不可能告诉他们说他们的生活是善的，只是他们并未了解到自己其实已经很幸福。很难说亚里士多德甚至会尝试这样做。

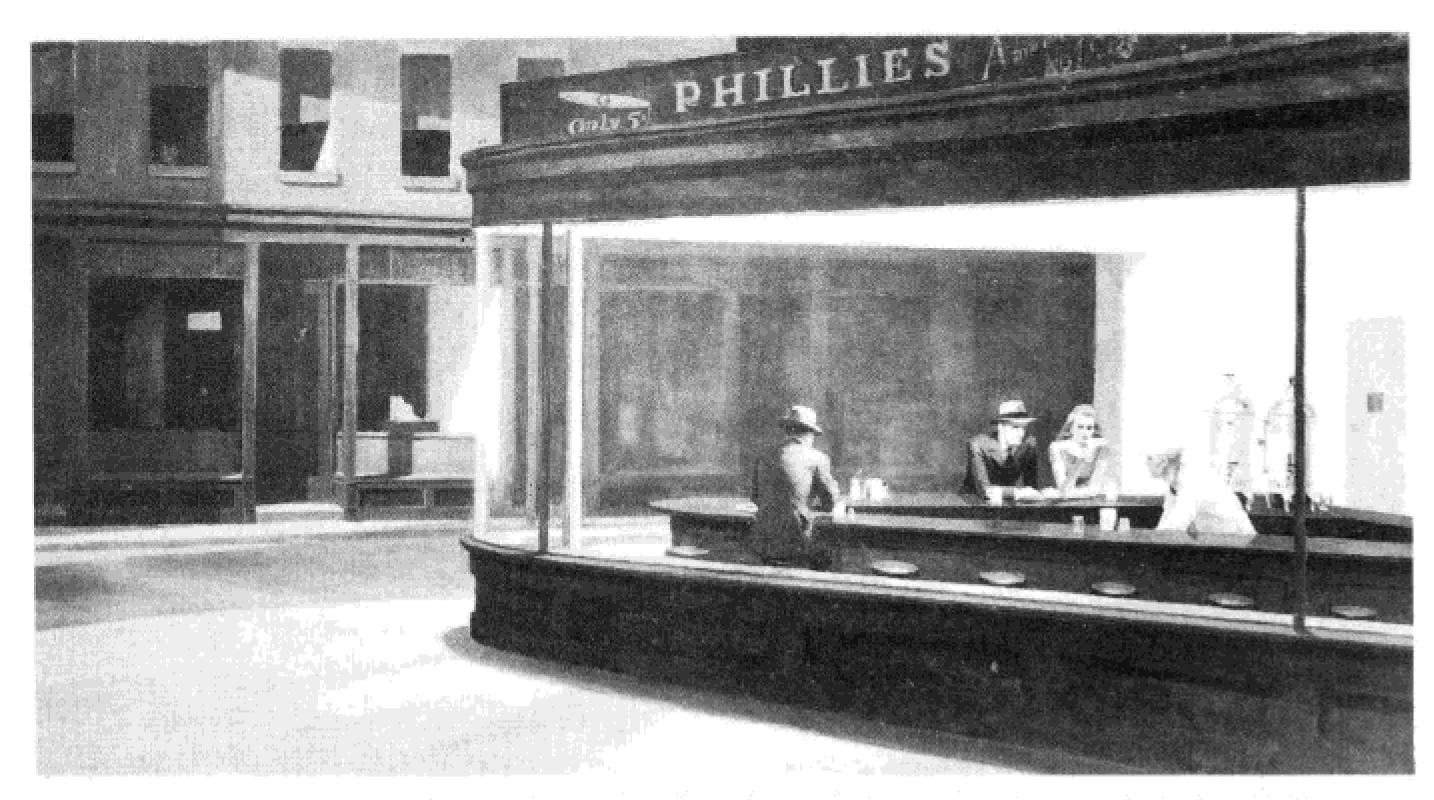
视觉艺术家常常喜欢捕捉生活中消极的一面，比如爱德华·霍珀于1942年创作的绘画作品《夜鹰》（参见第五章关于霍珀的更多介绍）。夜半更深、空寂无人的街道、背对着我们的男人，他显然没有与任何人交流，还有那个男人和女人，他们虽坐在一起，但似乎并不能从中感到快乐，所有这一切构成要素都是这位艺术家的特征，他专事表现正处在我们历史上最严峻的经济衰退之中或经济刚刚复原的都市社会里的孤零和绝望。人们很难向霍珀的人物解释亚里士多德的幸福秘方。

亚里士多德理论的局限之处也许在于世界上的苦难实在太多了。对于许多人来说，痛苦的存在很可能远非短暂，因此会永远挡住他们的幸福之路。

然而，在历史上，有许多著名的例子表明一个人可以怎样克服可怕的障碍，从而过上善的生活。思考一下下面这一段著名的文字，其作者是曾在纳粹集中营中受押的奥地利精神病学家维克多·弗兰克尔。它表明了即便是在死亡的笼罩下，人们如何可以忍受苦难。

人类苦难的大小绝对是相对的……也因此，一个非常琐屑的小事却可以带来最大的快乐。举个例子，在我们从奥斯维辛赶往达豪附属集中营的路上发生了一件事。我们非常害怕我们的目的地是莫豪森集中营。在快到多瑙河上的一座桥

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



这幅著名的美国画作描绘了深夜一家小饭馆里的人们，他们看起来似乎没有在享受自己的生活。爱德华·霍珀，《夜鹰》，1942 年

时，我们变得越来越紧张……因为去莫豪森一定要经过这座桥……

当囚犯们看到我们的火车没有走那座桥，而"只是"朝着达豪的方向驶去时，他们在车厢里高兴得手舞足蹈。没有见过类似情形的人不可能想象囚犯们的快乐之舞。[8]

这个故事里的亚里士多德式的"教益"在于：对犯人而言，理性行为就是要将自己交托给两种相反的命运：莫豪森或达豪，一个是必死无疑，一个对一些人来说还有一线生机，即便是被监禁。因为知道有这两种可能性，所以弗兰克尔认为，对它们都有所准备比盲目寄希望于运气更可取。假设自由是唯一可以让他们感到满足的善，那么，即便火车不穿越多瑙河，他们也会失望。他们没有这样想，他们赢得了自己的"运气"。

另一个鼓舞人心，可以证明亚里士多德幸福观的例子来自安妮·弗兰克（1929—1945）。在纳粹占领期间，这个小姑娘同她的父母，还有其他人藏在了阿姆斯特丹一家同情他们的人的阁楼上。为了打发时间，可能也是为了留下一点有价值的东西，她开始在日记中记录自己的思想和情感，这部作品日后被发现，得以出版，曾被无数人传阅。

快乐的人会让别人也快乐。
——安妮·弗兰克

安妮不是那种在舞台上、电影或电视中描绘的天真的理想主义者，而是一个有着成年人心智的小姑娘，她知道自己每时每刻在做什么。她在 1944 年写道："我决定过一种现在不像其他女孩，将来也不像一般家庭主妇的生活。"这个"不同"的生活就是从容沉思的作家生活。"倘若我能写作，我就可以摆脱一切，我的悲哀不见了，我的勇气得到了重生"。战后，她梦想创作并出版一部具有重要意义的作品，但是，如果不能实现这个目标，"我的日记也是一个很大的慰藉"。[9]

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

正因为有卓越的能力可以超越自己、家人及朋友的安全所面临的人人都可以理解的恐惧，安妮·弗兰克才会比别人的视野更开阔，她会悲伤地想着那些已被逮捕并被遣送到集中营的人。

> 他们被遣送到遥远而残暴的地方。荷兰的情况尚且如此恶劣，他们那里的情况又能怎样呢？我们认为他们大部分人都被杀害了。英国广播电台说他们都给毒气熏死了；也许，这是走向死亡的最快方法。[10]

安妮知道自己没有做任何亏心事，她同样还知道自己要接受自己、家人和朋友必须面对的生存条件，这或许就是其力量的源泉。她成了那一小群人的支柱。在过光明节的时候，她会用自己在阁楼上找到的许多旧物为每个人做一份礼物。

安妮的写作一贯呈现出一个坚定的年轻女孩的形象。在一般情况下，她可以控制自己的情感。如同斯多葛哲学信奉者，她不会让自己的精神垮下来。她承认自己怕死，但能说这是非理性的吗？然而，她并没有为恐惧所困扰。

> 当我今天早晨坐在窗前的时候，我突然意识到我们已经得到了许许多多的补偿。我是指内心上的补偿。[11]

尽管她和她的家人不得不忍受痛苦，甚至可能还有更可怕的结局，但安妮自豪地承认自己相信，任何人都不是十足的坏人。考虑到她短暂而颇富理性的一生，安妮的这种宽怀态度似乎表现了一个（亚里士多德意义上的）幸福的人的胜利，而不是一个浪漫年轻人的多愁善感。安妮这样的认识并非出于一时一地的冲动，它们也不是突然迸发出的、与环境格格不入的转瞬即逝的快乐；相反，它们以某种形式贯穿其日记的始终，这证明她拥有一份成熟的心智，它可以凭直觉了解亚里士多德在几千年之前得出的推论：生活对于善者而言，亦善。

提供幸福：政府的一项责任？

活着的目的在于获得幸福生活，奉行美德和理性乃是实现这个目的的无可置疑的手段。在做出上述推理后，亚里士多德认为：不容许有任何事物妨碍这一追求。人类社会制度存在的唯一理由是要促进这个目的，即所有人的幸福，并促进实现这一目的的手段。

可是，在一个治理有方的国家中，法律与秩序是必要的；否则，所有人的幸福便不能得到保证。必须使人免受其自身卑劣本性的侵害，这样他们更高尚的潜能才可能实现。在亚里士多德的理想社会中，教育享有国家的支持，其目的是使人的心智得以成长，让理性的力量变得更强大。简言之，国家支持的教育应该导向善的生活。

像先于他的柏拉图一样，亚里士多德也不相信民主。当时，民主的含义是全体公民

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

共同制定并实施法律。审判苏格拉底，并宣判他有罪的并不是一个12人陪审团，而是公开的公民大会。亚里士多德不相信有足够多的人可以充分发展理性的力量，以便为其自身的利益，更不用说为了他人的利益做出正确的决定。他不相信大多数人在一切情况下都能依据道德上的正直而行动。因此，统治者是必要的，他们永远不要忘记自己的任务就是运用自己的才智为民众带来幸福：是民众，而不是他们的民众。

不去创造的人无权挥霍幸福，正如不去创造的人无权挥霍财富。
——乔治·萧伯纳

诚然，这里固有的问题是：统治者的幸福观可能与民众的不一致。正如弗兰克尔告诉我们，虽然环境恶劣，也可以实现相对的幸福，但是，在亚里士多德的理想国家中，政府有责任决不让这种情况发生。在《理想国》中，柏拉图讲述了一个著名争论：政府的最大利益是否会与被统治者的最大利益相一致。据柏拉图，苏格拉底相信如果政府遵循理性，民众的最大利益——也即民众的幸福——便可以满足。亚里士多德虽对民主社会看法悲观，但对政府的理性力量却非常乐观。事实上，他认为只有一个强有力的理性政府才可以为公民创造获得幸福的条件。

对亚里士多德主义的再思考

不论目前的状况如何，历史创造了并在继续创造着体现亚氏美德观念的人：譬如，穆罕默德·甘地和小马丁·路德·金。他们都倡导对压迫的非暴力抵抗，并因此给自己招来了反对者的敌意行为，有些反对者恰恰是他们试图帮助的人。他们都知道为了捍卫一种可以超越其个人福祉的事业而坚守不妥协的原则会有多么危险。不错，如果他们更担心自己的安全，让他们的敌人觉得自己害怕了，敌人就不会那么凶暴地对付他们。他们最后都为了自己的事业付出了最高昂的代价——死亡。

我们是否可以说甘地和金不仅献出了生命，而且还有他们的幸福？抑或，我们是否可以与亚里士多德一道说甘地和金实现了美好的因而也是幸福的人生？有时，唯一的理性之举就是让自己遭到伤害。甘地和金早就预见到自己会遭暗杀，他们的被害表明，对一些人而言，在个人的层面实现善的生活并不足够。事业必须是第一位的。

对于许多人来讲，除了社会活动之外，善的生活还必须包括大量的爱以及深厚的友谊。尽管亚里士多德同意爱是构成善的生活的一部分，他却认识到当恋人彼此怀有肉体的渴望时，其中的一人或者双方可能就会变得自私。对他而言，事实上对于先于他的柏拉图也是一样，形式上最高级的爱是在两个志同道合的人之间结成的一种持久关系，他们谁都不会为了个人利益而利用对方。不过，亚里士多德承认这样的关系极为罕见，它发生在

> 美德相似的（人）中间……那些为了朋友的利益而祝福朋友的人才是真正意义上的朋友，因为他们的态度取决于其朋友之所是，而不是偶然的考量。[12]

这种偶然的“考量”可能包括个人的回报。相比之下，一方只是为了对方的利益而

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

需要对方，出于这种动机的关系将给双方带来幸福。

然而，爱与幸福之间的关系问题仍是一个巨大的问题。假如我们认定肉体快乐是人与人的关系之间一个正当且必要的组成部分，那么，因为得不到或不再能得到这种快乐所导致的不幸福则普遍存在。流行歌曲、小说和故事，还有数不清的电影多年以来一直都在表达这一主题：如果没有爱，拥有财富、名望，乃至健康还有什么用？逝去的爱情对于我们千百万人而言已不再是一个神话。而徒劳地寻找新的爱情又变成痛苦的真正源泉。当人们劝告那些悲惨的被遗弃的情人再找一个德才兼备的人发展一种持久的关系时，他们对此的反应可能不会太热情。我们大多数人都会对不朽的浪漫爱情有着美好的憧憬。有时，当我们认为自己一度已经知道爱，然后又眼睁睁看它消失之后，我们很难再说生活是善的。如果亚里士多德今天还活着，他可能劝我们在进入一种关系时不要抱着理想主义的期待。布菲·圣玛丽为自己在20世纪60年代唱的那首凄楚动人的情歌取名为《直到你该离去的时候》。或许，她是一个亚里士多德式的人物？

随着人们年龄的增长，构成善的生活的一系列因素可能会变化。上了年纪的人常常用“做伴”和“理解”这样的字来代替爱情。那些财源有限、只有一笔固定收入或不得不依靠儿女赡养的老人常常会忧心忡忡。他们的身体可能会变得身衰体弱，使之与幸福背道而驰。

然而，人们仍在不停地追求亚里士多德意义上的幸福。已故的知名记者兼批评家诺曼·卡森斯曾被确诊患有不治之症，他说正是他那强烈的幽默感才把他从抑郁的情绪中挽救出来，使他可以获得许多内心上的宁静。在世贸中心的灾难发生之后，人们对它的反应也不乏幽默。当纽约市市长鲁道夫·朱利安尼出现在《星期六夜场直播》演出季的首场上时，主持人问他演员们要是逗人们发笑的话，是否妥当？他的答案是“你们怎么现在才开始？”观众哄堂大笑；这个节目仍像往常一样上演，而悲剧也没有为人遗忘。

你在工作中度过的时日是最好的时光。

——乔治亚·奥基弗

从老年人的角度考虑幸福问题会提出构成善的生活的另一个组成部分：工作。尽管每一个工作者都会不时感到自己陷入了不会有让他们持久满足感的每日例行公事之中，但一旦不再有这样的例行公事可做时，这同一个人可能还会很怀恋它。当我们更年轻，有更多选择机会时，我们也许会悲叹自己为谋生之计所限制，可在后来的生活中，这限制往往使生活有意义（尽管我们希望对于人文学的终生托付可以让退休后的岁月足够有意义）。许多人工作的时间比政府规定的时间还要长。许多人不希望用工作生活的紧张节奏换取在幽静的河边垂钓。流水线上的工人从未与自己的劳动成果建立一种私人关系，他们可能很渴望退休，可当他们到了退休的时候，或者，当经济衰退使他们拥有更多意外的空余时间时，他们也许会怀念上班的日子。他们常常会借修补房子或是找一份薪水甚至更低的非全日性工作来打发时间。

哲学家贝特兰·罗素一直活到90多岁，他仅仅在自己生命最后的时刻才停止写作。有一次，他在采访中说任何满足感都不太能与完成一份一个人认为有意义的工作所带来的满足感相比。对他而言，那意味着对人类思想作出可以引发争议的贡献。对于我

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

们大多数人而言，有意义的工作可以是任何让我们不是出于被迫而付出努力的事：油漆屋顶、画水彩画、写诗、雕刻、园艺、在车库里修修补补、参加一个读书项目，或上一些额外的课。有意义的工作可以是任何事情，只要它能不让我们"泡在电视机的前面"，只要它可以让我们带着一种无可非议的自豪感投入其中。

对于那些生活步履沉重、满脸刻着失落的人，我们应该说些什么？还有那些虽憎恶自己的工作但又哀叹别无他途，认为自己无能为力的人？艺术家爱德华·霍珀在其作品《夜鹰》中令人难忘地捕捉到午夜都市中的不满的情绪。然而，诗人罗伯特·勃朗宁建议"人应该超越他能掌握在手的东西"。最大的成功并非总是衡量成就的指标。

几十年之前，担任"绿湾包装工橄榄球队"教练的文斯·隆巴蒂曾说这句著名的话："打赢比赛不是最重要的事，而是唯一的一件事。"这句话概括了我们时代的民间智慧，并为我们时代的诸多不满提供了一种可能的解释。尽管有些人告诉我们重要的是如何打比赛，不过，老布鲁克林·道奇队尖刻的经理列奥·杜罗彻却说"赢在最后的才是棒小伙儿"，这句尖锐而又简单粗暴的话深深地烙刻在了美国人的潜意识之中。

然而，现代生活方式虽与亚里士多德时代不同，但这一点并没有改变"幸福是由什么构成的"这个重要问题，它同样也不是我们对亚氏理论完全漠然置之的理由。运用冷静的理性做出每一个决定确实并非易事。往往，许多实际的顾虑会带来不断的妥协，结果，我们很容易忽略自己所拥有的善的生活的资源。然而，一个不错的解决出路是，我们可以不时地拿出那份财产清单，问一问："我的生活究竟是不是那么糟糕"。

如果你想幸福，就如此活着。
——列奥·托尔斯泰

亚里士多德从未说我们每时每刻一定要过得很精彩，或者，我们必须实现每一个目标。亚里士多德从未保证过生活永远都会充满微笑。在我们预见到可能会出现的懊悔，乃至绝望的时刻之时，我们知道我们也可以随心所欲地赞赏自己正在实践着的善的生活。

东方哲学和幸福

在西方，正如我们已经充分看到的，幸福被视为一种实体，几乎与一个可以追求、拥有和珍视的东西无异。对于非西方的心灵而言，我们所说的幸福通常被称为极乐，它是一种状态，一种处境。它不是一种可以拥有的东西。它酷似"感觉很爽"的意思。它是一个可以前往的处所，而不是某种可以抓住的东西。它是一个有时可以占有但不能总是占有的地方。它是一种应付生活中之必然痛苦的状态。就此而言，它与西方哲学中的斯多葛哲学相近。对于能听从其召唤的人而言，极乐是那种可以帮助人度过此生的宁静状态。

第十章讲述了印度教和佛教。尽管它们在许多问题上不同，但二者都强调实现对于痛苦的完全摆脱，并以此作为生活目标。这种摆脱乃是使生活成为善的——我们也会说使生活成为幸福的生活的条件。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

甘 地

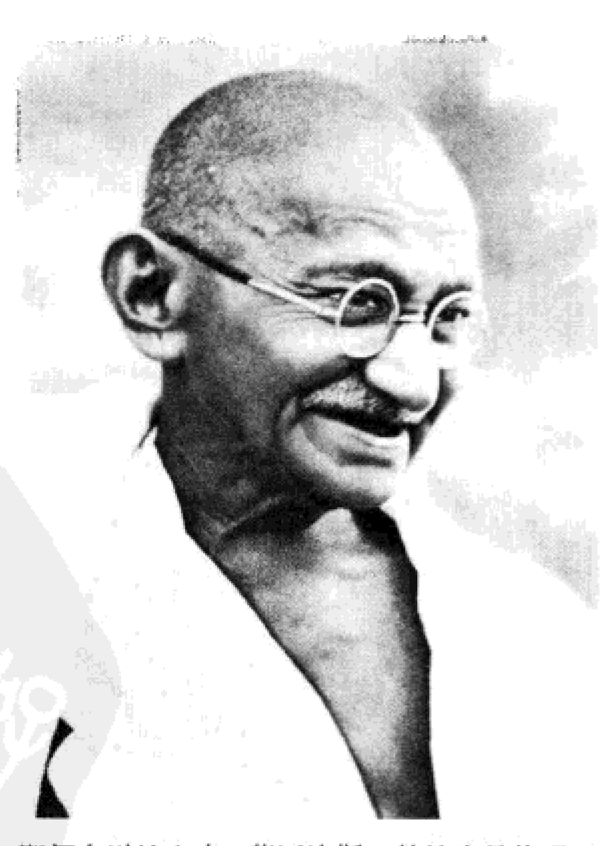
印度教通向极乐，又称解脱（moksha）的一个杰出范例是莫罕达斯·卡拉姆昌德·甘地（1869—1948）的生和死。他像金一样，一生致力于宣讲非暴力福音。他获得大批追随者，他们用圣雄（Mahatma）的称号为他施膏油，其含义是“一个有智慧的好人”。这个字本身源自于两个梵文字：*maha*，意为“伟大的”；和 *atman*，意为“灵魂”。

正如悉达多，甘地希望不只是通过与世界一切诸现象相脱离而拯救自己。他希望去拯救世界，劝告那些愿意听从的人说一种和平因而也是幸福的存在只有通过非暴力和爱才能获得。

印度教教义认为圣灵寓居于每个人的心中，每个人的灵魂都是梵，即“大灵”的一部分，因此在根本上是善的。不幸，世界充满了大量的奢侈品供给富有者以及那些潇洒漂亮、刺激人们去满足性欲的人。对物品（包括土地）及他人的占有欲望导致人的不满和失望，因为，正如伊壁鸠鲁所清楚了解的，倘若快乐是唯一目标，那么不论快乐有多少，都不可能足够。无法实现的焦灼欲望会使人变得暴烈，不计手段地为所欲为。

甘地认识到，当受压迫土地上的全体人民都感到不满，或者当一个强权统治下的民族都感到不满时，革命性的暴动不可避免。无休止的暴力、战争以及（往往是最无辜的）死亡使生命充满痛苦。他了解，对于许多人而言，达到安宁的唯一道路就是屈服、什么都不要做。但对他本人而言，在一个为憎恨所主宰的世界里，极乐不可能存在。因此，正如后来的金一样，他变成了一个活动家，决心使非暴力变成一种有效的反作用力量。

作为一名印度本地人，甘地生活在英国殖民统治之下——并且，由于他肤色棕黑，因此像其他人一样饱受歧视之苦。因为公然反对英帝国主义，他变得声名狼藉，在白人教会和会议厅常受人谴责，不过，他也吸引到许多追随者，其中包括许多支持其事业的外国人。他将自己的启示带到南非，在那里他看到了对于变化的同样偏见和抵制。由于绝食抗议，他变得十分虚弱，而且经常生病，但他坚持着，一心想要让那些聚集起来听他演讲的人相信，人若想过上善的生活，只有这唯一的路：放下所有的武器，然后相互交流。他确信，通过对话，每个人将会发现全人类在根本上的同一：你如何能憎恨那个事实上是你的人？



即便在逆境之中，莫罕达斯·甘地也是体现亚里士多德幸福生活观的典型。

甘地痛苦地意识到，在印度，对于和平的最大威胁，甚至比英国君权还要大的威胁，是印度教徒和穆斯林之间不可调和的分隔——他们分别奉行不同的宗教：印度教徒有他们的梵，世界灵魂，而没有一个人格神，而穆斯林有他们的父神安拉。印度教徒没有类似《古兰经》的圣典，其中记载着上帝传给先知穆罕默德的话语。对于穆斯林而言，印度教徒是不信神的异教徒。但通常，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

印度教徒都会处于上风。毕竟，这是他们的国家。

甘地开始插手这激烈的冲突，设法说服每一方相信他们可以和平共存，他们必须容忍他们之间的不同，尊重每一方信仰的自由，尊重每一方从事他们自认为是合宜的宗教活动的权利。他取得了极大的成功。1947年，印度变成一个自治的独立国家，而正是甘地部分地促成了印度向前迈进的这巨大一步。然而，他并不满足。印度内部的冲突可能永远无法解决。

甘地的梦想，正如小马丁·路德·金的梦想一样，在数十年之后，仍没有实现。1948年1月30日，当他要进入一座寺庙坐禅的时候，他被一名印度教原教旨主义教徒枪杀，暗杀者显然憎恨穆斯林，而且无法容忍博爱及和平共存的思想。

我们再一次体验到，倘若完美的幸福不只是瞬间的快乐，我们必须将它确认为一种可能永远无法达到但却可以通过不间断的努力而接近的目标。人们别无选择，而只能相信甘地是真正快乐的人之一。他自己可能还不知道，甚或没有时间想这个问题。倘若亚里士多德的灵魂曾像守护天使一样跟随他左右，那么，这个希腊哲学家可能会认定甘地的一生乃是幸福生活的光辉榜样。他没有健康或财富——亚里士多德幸福观的两个成分，但他无疑拥有两个最重要的成分：理性和美德。

甘地的一生是善的生活的极致性体现，事实上它是一种标志性的范例。正如我们不应该期望普通的西方人都赞成苏格拉底或伊壁鸠鲁或伊比克底特斯，我们也不应该期望甘地的一生可以表明印度或任何一个非西方国家的普通公民是如何看待幸福的。或许，我们认为幸福是一种轻飘飘的我们可以用来归结某些人之生命的东西，可我们却希望自己的生活可以更好。

佛教的幸福之路：小乘佛教和大乘佛教

对于佛教徒来说，幸福，或称极乐，具有双重属性。佛教史学家阐明数世纪以来，佛教分为两个学派，二者均通向涅槃。其中一支是小乘佛教，意思是“小渡船”。它的发展在先，其任务就是把悉达多的教导发展成对于四圣谛的系统性运用。四圣谛即生命充满痛苦；痛苦皆因未获满足的欲望而生；有一条可以摆脱痛苦的路；这条路即八正道。正道与我们对他人的所思、所言、所为有关，而首要地，与我们如何通过冥想找到安宁有关。

尽管小乘佛教涉及道德行为——倘若我们按照所有的建议步骤去做，道德行为便会自然而然地生成——可那些继悉达多而来的人却认为它在实践上太狭窄，太有限。结果它变成了一种美好的自助方法，一种美好的可以让世界上抑郁及不堪重负者振奋精神的方法（它对西方社会中许多进行佛教禅修的人至今仍是如此），但它却不会帮助那些可能已经迷途的人。

渐渐地，这支被称为大乘佛教的学派，即“大渡船”发展起来，它带来了一种更大

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的视野和一种更为宽泛的极乐概念。藏传佛教延续了悉达多宗系，它教导说遵循八正道严格训练的人可以在即生达到涅槃，充分觉悟的人可以成佛。与其他诸佛一起，他或她决心追随悉达多的足迹——摈弃现世界虚幻快乐的束缚，做一切必要之事，不论何地。必要之事可以指这样简单的事：为一场毁灭性的火灾、暴风雨或地震的受害者募捐衣物、食品及其他补给品，或是参加一支志愿者队伍，帮助重建毁坏的家园。抑或，它也可以指，成为一个举世闻名的人，为成千上万的人们带去和平和容忍的消息。

大乘佛教之路没有什么可自满之处。一个人不会因为知道自己做了一件好事或作出了一个巨大的牺牲而沾沾自喜、洋洋自得。大乘佛教说，它是一个人修行小乘佛教，即狭窄之路之后在逻辑上要走的下一步。其思想是，在一个人经过多年的禅修达到觉悟后，他/她除了生活在他人之中并且经由他人而生活之外，别无选择；这正如悉达多在菩提树下经过四十个日日夜夜的坐禅之后拒绝进入涅槃，而感到自己必须与所有人分享他的极乐一样：他必须教诲人们如何可以像他一样变得宁静。

在东西方，成千上万的人都没有奉行佛教本身，他们也不可能像甘地和金那样采取极端措施，但他们却会深切关注——譬如环境问题。这些人认为置身在那么多的问题中间，他们不可能在个人的层面上感到快乐。有许多人虽过着舒适幸运的生活，可是，当他们看到为战争所蹂躏的国家里饥饿儿童的照片，或看到任何地方的任何一个大城市中无家可归者的照片时，他们就会有无辜负疚之感——他们不能耸耸肩说上一句："呃，我不认识他们，况且我又能做什么呢？"不论他们自己知道与否，他们事实上已经在大乘佛教的路上走出几步远了。

在悉达多时代，世界也有许多问题，但却没有今天这样规模的全球冲突，没有恐怖主义的爆发，人们不用每天担心灾难无处不在，可以随时随地发生在任何人身上。倘若悉达多今天还活着，2001年9月12日他可能会在归零地（Ground Zero），问自己可以帮着做点什么。可以理解，对于我们其余的大部分人而言，做必要之事的含义可能更有限。我们要对家庭、工作、朋友尽义务：到校车接送点接孩子，照看上了年纪的父母或亲戚；自己要完成无数任务，譬如攻读一个学位、学习一门手艺或专业、养家。我们大多数人都不能成佛或像悉达多那样生活，从一个地方浪迹到另一个地方，没有家庭，吃得很少，极少注意我们的其他需要。然而，大乘佛教对我们并没有这样多的期待。不论你在这条道上走多远，聊胜于无。这就是佛教徒的幸福观。

本章年表

亚里斯提卜	公元前435—前356
亚里士多德	公元前384—前322
芝诺	公元前335—前264
伊壁鸠鲁	约公元前341—前270
马提雅尔	约40—约104
爱比克泰德	60—120
托马斯·贝克特	1118—1170
罗伯特·赫里克	1591—1674
蒂埃哥·委拉斯凯兹	1599—1660
安德鲁·马维尔	1621—1678
莫罕达斯·卡拉姆昌德·甘地	1869—1948
亨利·马蒂斯	1869—1954
爱德华·霍珀	1882—1967
阿奇伯尔德·麦克利什	1892—1982
欧内斯特·海明威	1899—1961
维克多·弗兰克尔	1905—1997
安妮·弗兰克	1929—1945
小马丁·路德·金	1929—1968

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型

理所应当（deserving）：指自幼时对儿童进行的一种训练，他们该对何事期待表扬或物质奖励；这个原型深刻地影响了我们后来感到自己有多幸福或不幸。

失败（failure）：在象征性意义上，指笼罩在我们所有人头上的极具消极性的威胁之一；这个原型最常见的表现是失败者没有能力达到社会及其机构，特别是家庭、教育及工作场所制定的标准。

幸福（happiness）：指我们从小所受的教育使我们相信我们应该拥有的东西；随着我们的成熟，幸福遂指一种满足而快乐的存在状态，即生命目标的达成；构成幸福的确切因素乃是哲学争论的一个问题。

所有权（ownership）：指我们学会欲求的东西，我们逐渐认为自己理当得到的东西，我们把拥有最大的所有权等同于全部的幸福。

和平（peace）：内在而言，指一种没有纷扰或压力的存在状态或条件；外在而言，指与他人、群体或诸民族相互理解、排斥敌意的一种共存状态。作为一种象征，和平常被视为幸福生活的最基本目标。

悲伤（sad）：我们相信任何人都不该持有的一种状态，喜欢自怜或迫切需要他人同情的人往往会认定自己所处身的一种状态。

成功（success）：一种通常被视为所有人都会努力追求的真实实体；“成功”也指内心里的一种沾沾自喜；对于某些人而言，其成功是以另一个人的失败为代价而获得的。

一般而言，幸福的生活等于善的生活，可是，许多世纪以来，“善的生活是由什么构成的”这个问题一直备受争议。有时，“善”的意思是“德行”，但并非总是如此。享乐主义者建议在我们客居这个星球上的有限时日中，我们要尽可能多地获得快乐。亚里士多德建议只有奉行美德、追求智慧才会为我们提供一种人生的满足感；否则，我们就会花时间希望我们可以拥有更多的财富、更好的健康、更多的友谊，等等。

然而，亚里士多德对于幸福的定义未必是最好的定义。也许，放弃追求财富和爱情并不是对所有人而言都是可能的。不过，在这种情况下，我们同样需要听一听伊壁鸠鲁主义者的建议，他们警告说倘若以我们可获得的一切快乐来定义善的生活，我们就会不断地感到沮丧。金钱、爱情和物质财富会有“够”的时候吗？人们有没有可能拥有正好适量的金钱、爱情和物质财富？如果我们可以采纳这种看法，即，幸福在于对一切美好的东西，我们拥有自己合理的一份，那么，明智的做法或许是我们应该限制自己的期待。如果球迷认为幸福就是他们的球队总是常胜将军，那么他们就在使自己置身于必然的失望乃至痛苦的境地。热爱运动，为自己的球队鼓劲加油，知道打赢比赛并非最重要的球迷更有可能在看一场激动人心的比赛时，不论结果如何都会感到幸福。

“胜利者”和“失败者”这两个词在我们的词汇表中极有分量。它们常使我们采取一种“非此即彼”的生活态度。我们会漫不经心地称某个人是一个“失败者”，认为只有“胜利者”才适用于我们。然而，如果一个“失败者”指的是一个一事无成的人，那么“胜利者”就一定是“失败者”的反面吗？一个人有没有可能连续“赢”？我们是不

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

是一直都知道"赢"意味着什么,"输"意味着什么,缺乏财富、健康和爱又意味着什么,我们是否一直都无法得到这些东西?

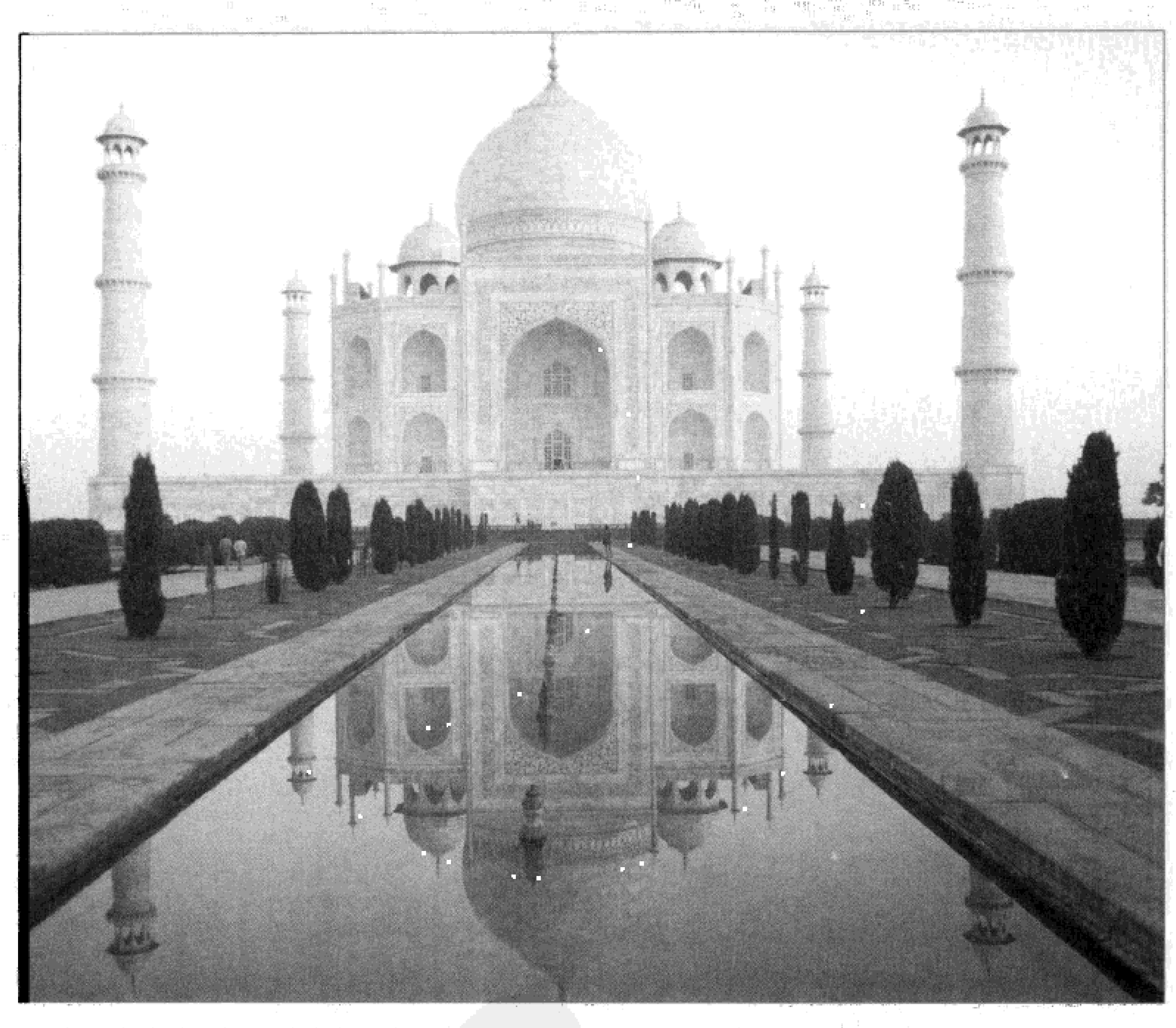
回顾本章对善的生活所做的讨论,你认为它的必要条件是什么?一旦你知道你可以确定幸福的定义,并使其具有你所理解的含义,而不意味着那些你永远都没有希望得到的东西,你可能就会体验到某种程度的幸福。

记住,幸福不应该取决于发生在你身上的事,而取决于你使之可能发生的事。

思　考

1. 针对下面这个观点(同意还是不同意)写一篇小论文:幸福在于追求幸福的过程,而不在于结果。
2. 因为很多人都不愿意将自己称为享乐主义者,因此许多奢侈品,譬如昂贵的汽车、金表和钻石项链的生产商们有时会瞄准"有条件的享乐主义",其含意是那些潜在的购买者并没有耽于享乐,他们因为快乐以外的原因而需要购买该产品。描述5个商业广告或广告,它们一方面对享乐主义轻描淡写,另一方面又在刺激人们的欲望。
3. 从下面问题中选择一个问题进行讨论或写一篇小论文:
   a. 整个晚上都在输钱的赌徒最后把自己积攒下来买房子的首付款押了上去,并赢回了双倍的钱。你是否会为这次冒险作辩护?抑或,虽然最后赌赢了,你还是会批评他?不管怎样,生活是不是就是冒险?生活是否值得谨小慎微?
   b. 在孩子们玩的一次抢椅子游戏中,一个小孩无疑是胜利者,因为其他孩子都不可能够到最后那把椅子。为了不让其他孩子感到受伤害,游戏的组织者是否应该发给每个孩子同样的奖品?我们是否应该从小就教育孩子们这个世界通常是如何运作的?
   c. 在说到好运时,人们通常会使用"理应"一词。至少描述三种这样的用法,你对每种用法是怎样看的?
4. 以讨论或是写一篇论文的形式回答下列问题:人们对一个新生儿或对一对新婚夫妇通常会表达什么样的愿望?一般的祝酒词或贺卡会怎么说?在一份祝酒词或自制的贺卡中表达你的幸福观。
5. 一些人相信竞争确保适者生存。你认为一个竞争中的失败者是否有可能幸福?如果你不同意这个观点,那么,你会用什么来取代残酷的竞争?
6. 你目前对于幸福的追求处于何种状态?你已经得到了什么?还需要什么?
7. 谁的幸福观与你的幸福观最接近:亚里斯提卜?伊壁鸠鲁?伊比克底特斯?亚里士多德?如果他们的幸福观与你的都不同,试说明原因。
8. 仔细看本章首页的那件艺术作品。它似乎体现了对于幸福生活的一种看法。你能不能说出这种看法是什么?你是否赞同?或者,你是否认为其中缺少了什么?
9. 听一听《鲁拜集》选段,其中所表达的观点是支持还是驳斥了伊壁鸠鲁主义者对享乐主义的批判?

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



为志其爱，莫卧儿大帝沙·贾汗为妻子蒙泰吉建造的泰姬陵。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第十三章

爱



位于印度阿格拉的泰姬陵是世界上最优美的建筑之一，是一座显赫的陵墓，是一个人对娇妻蒙泰吉·马哈尔爱的证明，此人便是沙·贾汗。古往今来，不论我们如何强调爱在我们生活中、在世界上、在人文学中有多么重要，似乎都不为过。如果没有爱，所有的艺术都会荡然无存。甚至是频繁离婚（现在，有一半的婚姻都以离婚而告终）的人接连不断的再婚都在证明，人们极为坚定地相信爱的存在，因而会不断地追寻它——并且这种情况还表明，一个人不论取得了何种成就，倘若他不能说自己在某一刻曾经爱过，曾经被爱过，他可能会认为自己虚度了此生。在无以数计的诗歌、小说、歌剧、电影和戏剧作品中，爱被表现为痛苦和快乐的源泉，而且痛苦和快乐常常同时并存。爱的力量不仅表现在无助者倾诉自己为爱而着魔的歌曲中，也表现在许多节日仪式中。

很难对爱作出科学的描述；它也许只是人类的想象，而不是客观存在。回顾人文学历史中的爱，我们可以看到对它的定义因时代和文化的不同而不同。艺术家对爱的看法也不尽一致：有些人赞美它；有些人强调它带来的痛苦；有些人甚至还试图憧憬会有一个这样的社会：领导者会完全明令地禁止爱。本章将分析爱这一神话和它的神秘色彩，对人文学所产生的诸多影响，正如各个时代不同文化对它所描绘的那样。在人之为人的艺术中，至为关键的一点就是承认这种对爱的迷恋及其可能对我们的信念产生的巨大影响。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

肉与灵

有许多诗歌和歌曲都表达了爱的不朽，尽管如此，我们对它的考量一定要在历史中展开。爱在不同的时空环境下具有不同的含义，即便是对那些身陷恶劣环境、因而爱相对地显得无关紧要的人而言，也是如此。譬如，文化人类学家一度曾发现在非洲某个偏远地区，向晚辈传授恶劣环境中的生存技巧可能是父母表达爱意的方式。虽然如此，该地区却没有一个可以译成“爱”的词。正如你可能猜到的，在这个地区的语汇里有大量的词都与生存技巧有关，而且这些词都是褒义的。然而，该地区的人似乎极少需要可以表达密切的家庭关系的词汇，他们也没有一个可以表达成人之间浪漫爱情的词。

试想在背景完全不同的人之间对爱做一次有意义的讨论会有多么困难——甲会期待浪漫和激情，而且还要有众多的伴侣可供选择，乙会顺从地准备嫁给一个由父母撮合的陌生人。

在古典的希腊和罗马世界，人们可以在诗歌、哲学和神话中找到“爱”这个词，但即便是那个世界里的公民，倘若他们从时间机器中来到我们中间，也许无法理解今天人们所说的像“爱是盲目的”或者“爱就是答案”这样的公理。这名时间的旅行者在听到后一句话时很可能还会敏捷地反问：“是什么问题的答案呢？”

希腊人在性爱（eros）和精神之爱（agape）之间做出了著名的区分：性爱是肉体欲望的爱，但在精神之爱中，精神和智性上的相互欣赏比纯粹肉体的关系更为重要。罗马人以其纵酒狂欢而闻名，不过，他们也承认性爱和精神之爱是有区别的，而且这种区别至今依然存在。

性　爱

在古典世界里，激情是危险的，它是无尽痛苦的起因。罗马人佩特罗尼乌斯·盖厄斯（约公元前100年）在下面这首诗中提出了对情欲的警告，他鼓励读者去体验更美好的事物：

> 干，一桩肮脏污秽的快乐，短暂即逝；
> 干完了，我们马上就会懊悔这场肉体的欢娱：
> 就让我们就不要盲目地匆匆了事，
> 像只冲动好色的衣冠禽兽：
> 因为欲望将枯萎，热度也会消退。
> 可因此，因此，才要永葆无尽的节日，
> 让我们紧紧地拥揽在一起，亲吻
> 没有体力的劳苦，亦不复有羞耻；

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

那是亘古的欢愉；永不老去，

而不论何时都是一个全新的开始。[1]

“爱”是不是只意味着“情色之欲”？人们对此仍然争论不休。弗朗西纳·普鲁斯，一位被批评家称作是“我们伟大的文化讽刺家之一”的当代作家，他确信，情欲对我们的生存是至关紧要的。

与其他致命的罪不同，情欲和暴食与个体和种群的生存所要求的行为有关。一个人必须吃东西才能活下去；推及而言，倘若情欲永远都不能发挥其魅力，种族大概就会灭绝。[2]

肉体欲望也是一些经久流传的古典神话故事的源泉。它们喜欢讲某个人——凡人或神——为不可遏止的激情所俘获。在罗马神话里，维纳斯之子丘比特常会做恶作剧，因为他总会把爱情之矢瞄向某个不幸的、丧失理智的人。

欲望的激情将会得到满足，它索要，它施加影响，它施行暴政。
——马奎斯·萨德

他的一个受害者就是自己的母亲，爱神本人。在中箭之后，她为一个凡人阿多尼斯所倾倒。在享受与神明的云雨之欢后，阿多尼斯声称他想去打猎。维纳斯恳求他不要猎捕危险的猎物。这样的建议明显不是罗马人所能接受的，因此可以理解，阿多尼斯没有理睬它，所以很快被一只野猪吃掉。为了让记忆永驻，又因为情欲最终演变成了悲剧，维纳斯便将阿多尼斯的血变成了一种暗红色的花，称之银莲花。但像激情一样，银莲花也是短命的。风吹开了花朵，所有的花瓣霎时凋落。

维纳斯和阿多尼斯的故事得以在极有感染力的文字和图画中流传下来。在一个凡人和无法随他而去的不朽的爱神之间展开的这个不可能实现的爱情故事给许多艺术家，尤其是佛兰德人彼得·保罗·鲁本斯（1577—1640），带来了丰沛的灵感。除了他们的故事之外，还有许许多多的故事都在表明，不仅肉体的欲望短暂即逝，而且唯只死亡才能确保实现人类所希冀和歌颂的东西——爱情永不止息。

在莎士比亚描述的关于这对恋人的诗剧中，维纳斯无疑是个进攻者，追求和诱惑心有不甘的阿多尼斯：

美男儿，你的美胜过 我三倍；

好一朵芬芳的鲜花，人间少见；

嬉水的仙女，见了你也自惭形秽；

你比鸽子白，比那玫瑰更鲜艳。

大自然孕育你，就在跟自己拼命，

说是你死了 世界跟你同归于尽。[3]

（方平译文）

但是在这个版本里，在年轻人死后，女神对爱下了一道诅咒。爱因此永远不会使任何人快乐。爱要么是不能实现的，要么就是会变得苦涩的激情。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

> 爱情将是水性杨花，反复无常，
> 花开花谢，只眼前一刹那时光；
> 它外面涂着糖，内心把毒浆包藏。[4]
>
> （方平译文）

爱成为“战争和灾难的起因”。父子会因为同一个女人而反目。就算有恋人幸运地保持了对彼此的激情，这激情也会让他们痛苦不已，所谓“情到深处人孤独”。

莎士比亚的喜剧往往以快乐恋人的彼此拥抱而收场，但性爱却是一些悲剧中的动力，比如《罗密欧与朱丽叶》。不过，莎士比亚的十四行诗作却表明，要是傲慢的女士会合作，性也是好的。

一场性爱的灾难从根本上改变了阿多尼斯的命运，就此而言，他并不是唯一的受害者。有许多让奥林匹亚山男女诸神倾心的神话人物不是死去，就是变成了草木或天体。而在另一个神话里，必须死去的却是一个女人，因为有位神明为她变得神魂颠倒。

大地之母得墨忒耳的女儿珀耳塞福涅十分漂亮，因此冥神普路同对她产生了爱（情欲），便将她抓到他的黑暗王国。得墨忒耳失去了女儿极为伤心，诸神之王宙斯对她起了怜悯心，就让她与普路同一起监护可爱的女儿。在珀耳塞福涅去冥府后不在身边的六个月里，大地母亲悲痛不已，所以这个世界才有了冬天。不过，等她回来后，大地便又会在春日里渐渐复苏。

尽管有许多古代故事讲的都是诸神对凡人的热情欲望所导致的灾难，但也有一些故事表现的是陷入类似危险激情的凡人之间的情感纠葛。在神话和戏剧作品中，忒修斯的妻子菲德拉无力摆脱对其继子的情色之欲，成为丘比特箭下的牺牲品。继子希波吕托斯因为立誓守节而激怒了爱神阿佛罗狄忒，于是爱神施加报复，让菲德拉无可救药地爱上了他。理智和节制弃她而去，她哀求希波吕托斯回报自己的激情——却是徒劳。他继续谴责情欲，不理会她的哀求。

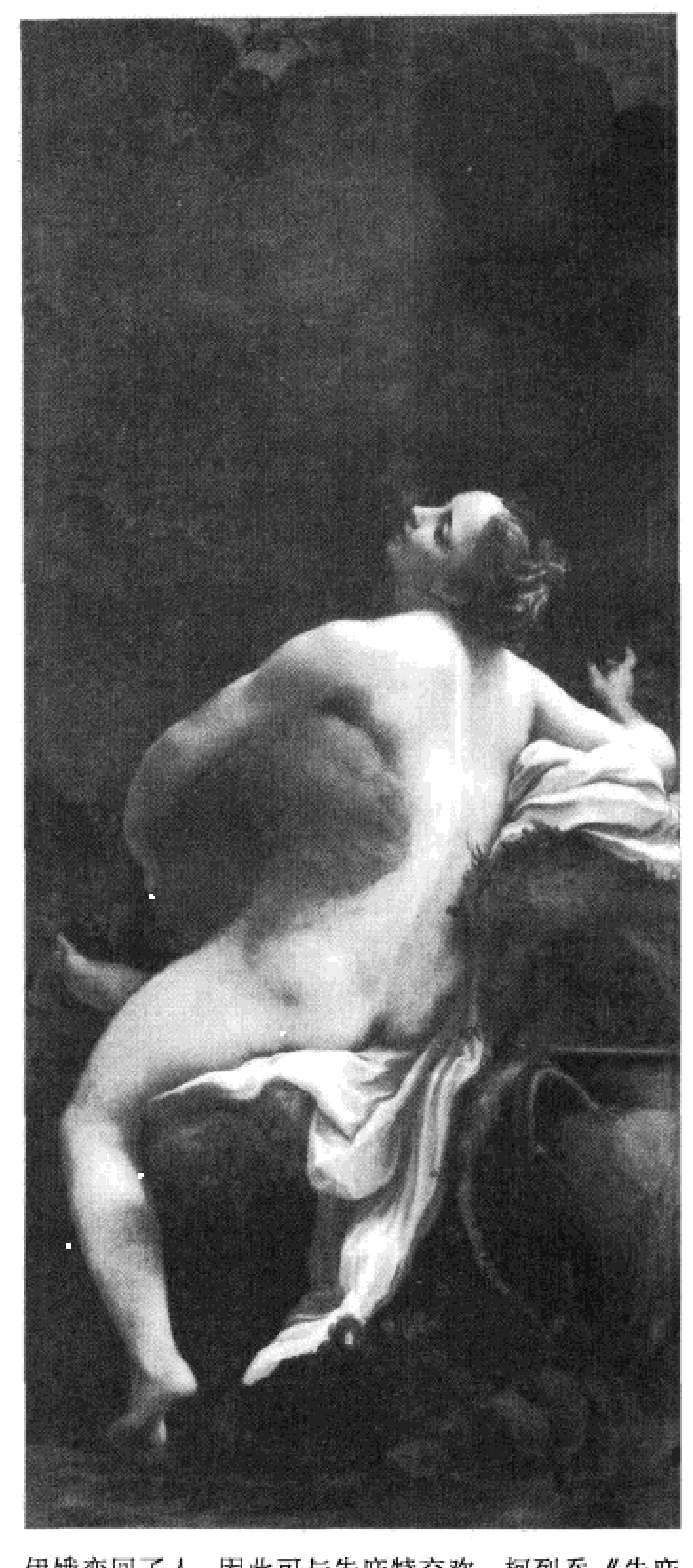
> 爱让时间流逝，时间让爱消逝。
>
> ——法国谚语

菲德拉怒火中烧，便告诉忒修斯说他的儿子行为不检，向她求婚并随后自杀。这让她痛苦的丈夫诅咒起自己的儿子，希波吕托斯最后为一条巨大的海怪所吞噬。在此，我们经历了两种悲剧：一种源自于未能了却的激情，另一种源自于对爱的无动于衷。显然，不管一个人走哪条路，爱都是有害的！母亲和继子都未能采取理性的行为。对于古典精神而言，爱怎么能是人类生存的理想目标呢？

在古典神话里，人类无法为自己悲剧性的激情负责。人格化为神的外在力量或为了消遣或为了自己肉体的满足而将他们当做玩偶。偶尔，饱受痛苦的凡人会因为自己成为神的欲望对象而得到奖赏，但这只是在他们经历了肉体和精神的折磨之后。有个神话讲的是一个天真的少女伊俄，她撩起了众神之王的欲望。于是她跑掉了，出于保护而被变成了一头小母牛。丘比特有个妻子叫朱诺，她一直妒心不已，便使出各种伎俩要除掉少女，却没有成功。很快，丘比特便可与伊俄有了云雨之欢，因为小母牛又变回了少

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

女，结果他们生了一个儿子，其后裔包括伟大的英雄赫拉克勒斯。这则故事也许并没有表明，欲望一定会带来幸福的结局。相反，正如许多经典神话一样，它表明人与神相关，且在许多方面还超过他们，这就是为什么神会嫉妒人，常常影响他们，让他们遭受悲剧的原因，尽管与大多数不小心走到充满欲望的神明视野里的女人相比，伊俄的命运要更好。这个神话曾激发了一件视觉艺术杰作《朱庇特和伊娥》的诞生，其作者是意大利艺术家安东尼奥·阿列格利·达·柯列乔（1494—1536），他在艺术史上仅以其姓氏"柯列乔"为人所知。



伊娥变回了人，因此可与朱庇特交欢。柯列乔，《朱庇特和伊娥》

因此，肉体的激情及满足在古代故事里并不总是被视为罪恶的。事实上，肉体的快乐也会受到赞颂。例如，希伯来圣经里的所罗门之歌（《雅歌》）。尽管各家解释不同，但所罗门之歌似乎是对肉体的狂喜所作的理想化抒情。宗教经典将它囊括于其中，这清楚地证明，对于希伯来人来说，激情是一种令人愉快的体验，与对上帝的爱丝毫不冲突。在这部著作中，情人用感性的语言向自己的爱人倾诉衷肠。其肉体的瑰丽让他充满快乐。他把她的乳房比作串串水果，她的呼吸则是"最甘甜的美酒"。

在中世纪后期，尽管欧洲拥有强大的基督教信仰，但世俗和色情的主题开始渗入到诗歌和歌曲中，其作者是那些即将成为神职人员的年轻学生。即便他们没有背离自己的信仰，那么他们对肉体快感的赞美——或者，至少是对它的辩护——仍会显得大逆不道。一群群被称为**游吟诗人**（goliards）的叛逆学生在闲余时间经常光顾酒馆，唱着与神学毫无关系的歌曲，其中最著名的一首是 *Gaudeamus Igitur*（《快乐趁年轻》）。现在，无数学校的毕业典礼上仍然会演唱这首歌——不过，其中会删掉那些鼓动人们在不可避免的死亡到来之前要吃喝玩乐的歌词："（然后）尘土会来索取我们的命。"许多这样的歌词在过去的一个世纪里得以被发掘出来，其中包括这一首 *In Trutina*（《在我狭小的房间里》），叙事者是一位修女，她感到自己被囚禁在狭小的房间里，渴望享受外面世界的快乐。

14 世纪最著名的世俗作家是杰弗里·乔叟（1340—1400）。他在申明自己虔诚的信仰的同时，也喜欢创作震惊教会权威的淫欲故事和人物。在其杰作《坎特伯雷故事集》

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

中，他认识到俗人和神职人员在肉体上的软弱。在教会内外耽于淫乐的男男女女中，有一个最让人难忘的人物是年华正在老去的巴斯妇，她结过五次婚（总是“出现在教堂门口”），我们在文学作品中再也找不到比她更荒淫的造物。她歌唱赞美青春和快乐的性爱，它们以一个伤感的认识作结：随着我们渐渐老去，魅力不再，我们就会与种种使人生丰富和幸福的快乐作别。

但是主基督！当我忆起
我的青春和快乐时光，
它就撩拨得我心根儿发痒，
就是现在它还让我的心儿飞荡
知道我曾拥有极乐天堂
和自己幸福的时光。[5]

随着中世纪的衰落，文艺复兴开始遍布于西欧的很多地方，它带来了古典世界失落的荣耀，古代的欲望主题唤醒了一些作家的共鸣，他们将其视为悲剧；另一些作家也对其表示认可，热切希望自己的女朋友也能与自己配合。

在一个或许是史上最为流行的爱情故事《罗密欧与朱丽叶》中，不言而喻的是，这对恋人最初受到肉体的欲望——一种让朱丽叶感到恐惧的欲望所吸引。在鼓励罗密欧向她求爱之前，她警告说这样的吸引“酷似闪电”，因为“在人们还来不及说那是闪电的时候，它就已经消失了”。他们的两情相悦让他们忘记了家庭义务，忘记了朱丽叶已经身有所属——简单地说，就是他们完全沉湎于彼此。尽管他们的爱情是用纯粹的浪漫语言表达的，他们也还是受到了维纳斯的诅咒而成为他的牺牲品。

有些人丘比特用箭杀死，有些人用圈套。
——威廉·莎士比亚

丘比特恶作剧的爱神之箭是一个流行的情节手法，但无论这种手法是好是坏，也无论有没有丘比特，我们还是有很多故事都会表现那些为一种突然而盲目的激情所吞噬的人们——仿佛他们正拿着箭在自己的胸膛里嬉戏。莎士比亚在自己的喜剧《仲夏夜之梦》(1594)中也使用了这种令人痛苦的幽默元素，当时仙后提泰妮娅发觉自己无法自持地喜欢上了一个人，而神志清醒的时候，她是决不会看他一眼的。然而，她的神志远非清醒，因为她被涂上了一种神奇的爱情花汁，这花汁会让她渴望拥有她睁眼看到的第一个人——这里，这个人是一个装模作样、想当演员的乡巴佬，他头戴着一个驴头道具，用一种典型的驴叫声回应着仙后亲密的热情，这叫声可以十足地激起她疯狂的性欲。对于莎士比亚而言，这是爱情这枚硬币的滑稽之处。不管你是笑是哭，激情都不会带来多少好运气。

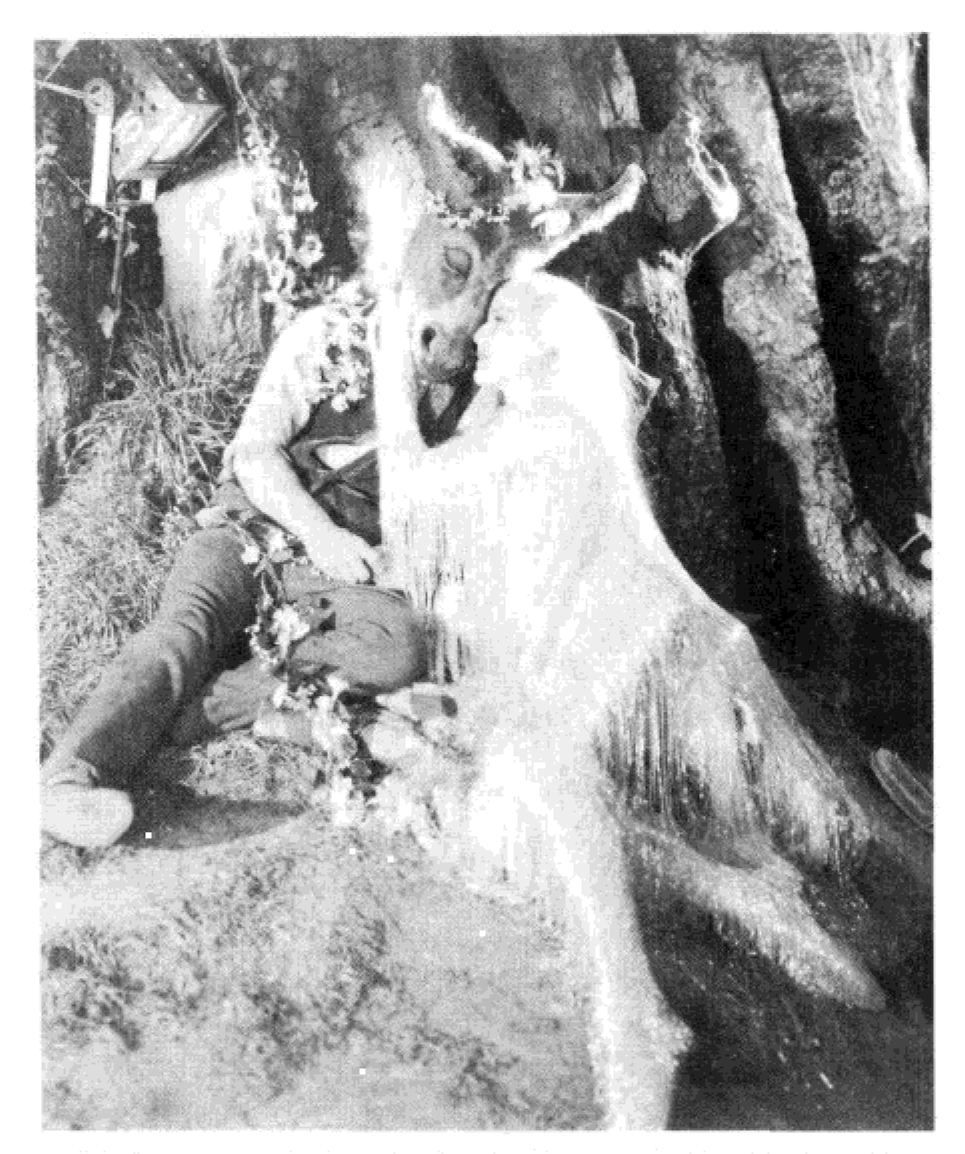
不过，在莎士比亚时代，激情占据了舞台的核心。在英国，我们在前一章所讨论的享乐主义哲学颇受青睐。正如中世纪游吟诗人的歌曲，它极力主张人们最大限度地享受生活，因为有谁知道坟墓那边会是什么呢？伊丽莎白一世的时代——她的统治一直持续到17世纪初——是赞美肉体快乐的极盛时期，不过其中往往也伴有这种阴郁的暗示，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

即死亡随时都可能到来。要记住伊壁鸠鲁对享乐主义的公开谴责，他的看法基于：死亡带给它的根本性困扰远远抵消了爱所带来的短暂快乐。

18世纪的英吉利海峡两岸是一个礼仪社会的时代。人们的行为举止极其重要，但在表面之下，淫欲生活继续得到赞美。当时的一位历史学家评述说，尽管客厅在各方面都显得优雅得体，但在镀金的卧室门背后，规矩被弃置一旁。不贞的行为滋生蔓延。每一位有教养的有钱绅士至少都有一个情人。虽然宗教会不断公开谴责明目张胆的不道德行为，然而即便是虔诚的礼拜信徒对此都会视而不见，他们尤其会对自己的行为熟视无睹。

至19世纪，中产阶级成为社会主流，两性道德观由此变成一桩严肃的事。只有在婚姻里的性行为才能为人接受——至少在官方上如此。然而并非偶然的是，两部史上最受欢迎的享乐主义作品都在这一时期被翻译出来：一本是《一千零一夜》（又译《天方夜谭》），另一本是《鲁拜集》。



莎士比亚戏谑着一见钟情的荒唐。在麦克斯·莱恩哈特于1933年执导的电影版《仲夏夜之梦》中，詹姆斯·卡格尼扮演波顿，安妮塔·路易斯扮演提泰尼娅。

在这个世纪，随随便便的性行为尽管会发生，但不会得到官方的宽恕。婚姻，至少在西方，被视为一个男人和一个女人之间的一种神圣的关系。然而，上文刚刚提到的这两部著作之所以在当时会广受欢迎，其中的原因也许在于人们有逃离僵化的中产阶级道德观的需要。它们表现了外国文化和以往时代里带有异国情调的享乐主义。

不准确地说，《一千零一夜》通常指的是《阿拉伯之夜》。然而，事实上，这个四百余篇的故事集汇集了从9世纪到13世纪的故事，它们不仅来自阿拉伯半岛，亦来自印度和波斯，因此代表了几种文化的汇合。在19世纪80年代，作家和探险家理查德·伯顿爵士（1821—1980）最终将其译为英文，此后它一直被人们视为一部经典之作。

故事的主人公是舍赫拉查德，她刚刚与有过无数次婚姻的苏丹王结婚，这位苏丹王把女人看做是其淫欲的对象。除了随时供他享乐之外，她们没有任何功能。他的权力无限，可以随心所欲地占有任何一个女人，所以他会在婚礼的当晚处死每个新娘。像她前面的人一样，舍赫拉查德面临着同样的命运，除非她能找到一个方法可以讨苏丹王的欢心而不止是做爱。足智多谋的女主人公决定开始讲故事，不料，这些故事是那么引人

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

人胜，她的丈夫如痴如醉地听了一千零一个夜晚。由此，我们可以推断苏丹王开始将她视为一个人而不再是一个临时性的床上玩伴。这部长篇著作在当时广受欢迎，是因为它的结尾满足了当时的道德标准，还是因为人们并不在乎结尾，而更喜欢看异国情调的闺房阴谋及像辛巴德、阿里巴巴和阿拉丁这些英雄们的探险故事？对此，我们永远也不得而知。也许它提供了逃往世外桃源的绝佳方式，海岛上色彩绚丽芳香四溢，有各种珍馐佳肴，还有令人迷醉的性狂欢之夜。交响诗《舍赫拉查德》（又译《天方夜谭》）是该书的音乐翻版，为俄罗斯作曲家里姆斯基－科萨科夫（1844—1908）所作。这部作品一直是所有重要交响乐团保留剧目中的一个固定曲目，并以其美妙感性的音乐继续吸引着听众。

同舍赫拉查德的丈夫一样：我们都希望知道接下来会发生什么。
——E. M. 福斯特

《鲁拜集》（*The Rubaiyat*，波斯语的意思是"四行诗"）由英国学者爱德华·菲茨杰拉德（1809—1883）翻译。这部作品为生活在约1100年的波斯诗人和哲学家莪默——人称伽亚谟（帐篷制作者）所作，这是一本颂扬生命，特别是肉体生命的荣耀及其短暂欢愉的诗集。它们告诉我们，爱既是使生命激扬兴奋的东西，同时——因其无法持久永恒——也使生命最终成为一种悲哀徒劳的努力。

啊，爱情！你和我能否与他共谋
全部洞悉这悲伤万物的秘密，
难道我们不会将它粉碎——然后
重新铸造让它更贴近心灵的渴望。[6]

莪默虽然是一个哲学家，但他似乎放弃了理性生活而更偏爱感官生活。相对于彻夜不眠努力地理解存在而言，做爱和细品美酒也许远更让人惬意。

你知道，我的朋友们，我多么勇敢地狂欢
才能在自己的屋檐下缔结第二次良缘；
让老朽贫瘠的理智远离我的爱巢，
快乐地续娶葡萄女儿做我的新娘。[7]

这种婚姻观对于维多利亚时代的丈夫们来说也许是快乐的，但这里同样还有良知的声音。

有一扇门，我找不到它的钥匙；
有一层帘幕，我不能将它穿透；
让我们倾谈须臾
只一会儿——然后就不再有我和你。[8]

虽然这样的年代也许已经远去了，但事实仍然是，这一主题从来没有过时：男性作为主宰而女性作为玩偶——情欲的仆从，倘若你愿意这样说。莫扎特有两部特别受人

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

喜爱的歌剧，人们几乎随时都可以在重要的歌剧院里听到它们。在《费加罗婚礼》(1786)中，伯爵夫人是一个长期饱受折磨之苦的妻子，其寻花问柳的丈夫想在女仆婚礼的当晚行驶自己与她上床的初夜权——在她丈夫之前！不过，伯爵夫人却因此得以咏唱其辉煌的音乐挽歌——这是对她逆来顺受的回报。

《唐·乔瓦尼》(又译《唐璜》,1787)事实上是一曲对史上最著名的情场骗子的颂歌。在他诸多的受害人里，有个人叫泽林娜，她同一个门当户对的人订了婚，并且誓言会对他保持忠贞，不过这一事实对唐璜——大概还有观众来说几乎没有什么区别。虽然主人公最后死了，被发配到地狱，可是莫扎特及其词作者洛伦佐·达·彭特创作的目的可能并不是想对男性滥交提出一个强有力的反对理由。

> 倘若爱往往显得残酷或具有毁灭性的力量，原因不在于爱本身，而在于人和人之间的不平等。
>
> ——安东·契诃夫

《大红灯笼高高挂》是1992年拍摄的一部中国电影。在故事发生的年代，妻子要屈从于强权老爷的意志。每天，一盏红色的灯笼会挂在当晚将受老爷宠幸的妻妾屋前，她不能质疑他的意愿。“幸运的”女人在当日里颇受娇宠；她可以比别人有更多的美食，一个受过专门训练的仆人还会给她做足部按摩。这个女人唯一的义务就是讨老爷欢心，然后给他生个儿子。倘若不服从或被发现与别的男人偷情，她就会受到严厉的处罚，甚至是被处死。人们不禁会想，在多大程度上他们该把这部片子视作一项对妇女权益的声明，或者，只是把它看做一部有趣的历史情节剧。

精神之爱

我们对于人文学如何看待肉体的欲望，通常会有许多话要说。但是，我们不应该认为爱(love)总是意味着不能遏止的激情，把人们变成悲剧性的牺牲品或傻瓜。事实上，与这种激情相对的是一个希腊词*agape*(ah-ga-pay)，它的唯一含义就是“爱”。换句话说，希腊人认为性爱(*eros*)或肉欲(lust)不是爱的一种形式，而是指完全不同的东西。

对于这一问题最为著名的论述来自柏拉图(公元前427—前347)，因此，agape常常又称为柏拉图式的爱(Platonic love，又译精神恋爱)。在流行用法中，“柏拉图式的爱”不仅与肉欲相对，而且还指一种完全非肉体的关系，比如这句话“他们只是柏拉图式的朋友”。正如你将看到，一种真正的柏拉图式的友谊所包含的远不止下述这种关系：比如说有个同窗，他与你一起学习，而且你们还会腾出周末的时间在彼此之间发展出一种更为两情相悦的关系。

实际上，柏拉图的理想之爱也许确实也会包括与另一个人在肉体上的结合，但这位哲学家同样还相信肉体的快乐永远也不会是至善。我们没有理由相信他不曾享受到肉体的快乐，但他把它们只当成我们或可称为通往理想的第一层阶梯。

在柏拉图的哲学中，我们每个人生来都有一个灵魂——理解所有永恒真理的理性能力。灵魂最终发现自己被禁闭在一个会退化、疼痛和死亡的肉体之内。然而，灵魂却是不朽的，它会在现有的肉体死亡之后找到一个全新的家。因此灵魂会不断地渴望逃

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

脱肉体。

在1629年创作的剧本《新酒栈》中，本·琼森（1573？—1637）给柏拉图式的爱所下的定义是：

> 两个灵魂的一次精神结合
> 如此卓越，因为它与肉体的
> 联系　最为遥远……

对柏拉图而言，一个人在肉体上为另一个人所吸引至少是朝正确方向上走出的一步，因为这体现了人们开始关注自我之外的东西——自我是我们临时的居所，短暂且无甚价值。此外，肉体彼此吸引的目标是繁殖，创造另一个生命；同理，繁衍比陷入琐碎日常事务的自我更接近不朽。另一个生命的诞生使我们得以瞥见永恒，因为我们暂时以一个全新而年幼的生命替代了一个腐朽而衰老的生命。柏拉图因而相信当肉体之爱表达了与超越自我之物相交流的需要时，就可以将它理解为一种善。当肉体上的吸引执迷于需要拥有、占有另一个人，希望他/她变成自我的一部分时，它就不是一种善。

而后，灵魂瞥见了更高的愿景。它渴望接触另一些心灵、观念和艺术。因此一个人可以对另一人的心灵、一幅画、一件雕塑、一支交响乐产生——柏拉图式的——爱。一个人可以爱上另一个人的面孔，因为它代表了一种完美的结构——简言之，它提供的审美享受因其自身，而不是因为占有的缘故而令人喜悦。一个人可以在博物馆里意外地发现有一幅画深深吸引着自己的灵魂，因而会在它前面坐视良久，只是想待在那儿，正如一个人有时渴望呆在让他兴奋的另一个人眼前一样。其中有什么不同吗？这幅画是一扇窗子，一个人透过它看见了一小片永恒。与这幅画一起，灵魂重新回访了自己超越肉体现实的家；在这里，一个人只要呆上几分钟或几小时，就会见到纯粹之美。柏拉图式的爱是一个阶梯，它引导人们通过肉体的快乐而进一步体验纯粹之美，这是一种无法诉诸语言而只能为灵魂所感受的体验。

爱必须是等量的光和火焰。

——亨利·大卫·梭罗

> 走向，或是被带向……爱之事物的真正次序是，从现实中的美好事物开始，然后为了其他的美好事物而向上攀登，把这些仅仅当做阶梯，从一次经历走向两次，从两次走向一切美好的形式，从一切美好形式再走向美好的实践，从美好实践走向美好的概念，直到从美好的概念开始，他抵达绝对之美的概念，并最终获悉了美的本质是什么。[9]

因此对柏拉图而言，最高形式的爱是对美好事物的热爱：在思维中、在艺术中、在生活本身之中。美好事物最令人渴望，因为与物质世界里的万事万物不同，它是不变的。

基督教在中世纪之所以会更倾向于接受柏拉图而不是亚里士多德，主要原因就在于他的精神之爱理论。基督徒认为，柏拉图将肉体欲望引向理想幻象的阶梯理论事实上是一个通向上帝的阶梯。柏拉图式的爱由此变成了上帝对人类的爱；反过来说，人的

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

精神或神圣的爱远离了卑贱的激情。这种思想不论是否植根于基督教，它继续影响着普罗大众，并形成了这一流行观念的基础，即，柏拉图式的爱意味着对肉体之爱的克制。

我们几乎所有人都会为这种理想主义所影响，无论它是否会被冠以“柏拉图式的”标签。在长时间的分别中，恋人们可能会按照记忆想象彼此，但在几年后的团聚中，他们可能会感到失望。想一想柏拉图的世界里这些重要的理想：善、真和美。然后想一想肉体的世界是如何造了它们的反。活着，成为人，就是要变化，要与从前不同，正如一朵在短暂的时间里绽放了自己潜能的花。照片里笑容甜美的孩子形象是一个孩子的理想典型。看着他/她之所以会带给人快乐，部分是因为人们认为，这个孩子具有变成另外样子的潜能——更大些、更聪明、更加机敏——只是不再与从前相同。分别的恋人们也许会拿眼前的现实与老照片比较，悲伤地看到眼前这个实实在在的人不再是自己理想中的样子。

柏拉图主义还包含这一层含义：理想值得追求然而在本质上必令人失望，它甚至是反生活的。（人们想到了1967年音乐版的《堂吉诃德》——《梦幻骑士》里那首著名的咏叹调《不可能实现的梦想》。高尚的骑士宣称要将自己的一生献给纯洁美好的事业。可是，我们注意到连他自己都承认他的梦想是“不可能实现的”。）

即使是对坚定不移的柏拉图主义者而言，他也要为生活在一个更高尚的世界而不是在肉体的世界里，付出代价。在约翰·济慈的《希腊古瓮颂》(1820)里，诗人钦羡古瓮上那些无生命的恋人，他们超然于有生命的恋人之上，因为他们不会遭受衰老和死亡之苦：“远远超越了人类的一切激情/燃炽的前额和焦渴的舌唇。”画上的恋人向来如此：“你将爱到地老天荒，而她也会美丽永驻。”这首诗只是众多表现柏拉图主义主题的作品之一，即艺术比生活更美好，因为它不会改变。

爱，在其最高的形式上，把我们带向纯粹之美的国度，它在这个阶梯的最高处君临一切。柏拉图主义的这一观念听起来也许会让恋人和描绘恋人的艺术家们感到鼓舞，但他们也会很快地意识到极少有人能够忍受向上攀登的严酷挑战。莎士比亚曾对人耽于肉体快感的弱点进行过多次点评，他一度说那是“欲壑难填”——这里没有宁静！

纳撒尼尔·霍桑在其短篇小说《胎痣》里承认，达到纯粹的完美、体验理想之美是不可能的。在这个故事里，有个丈夫不断地说自己的妻子很美——事实上是近乎完美——除了她脸颊上的那个小胎痣。他自认为自己知道怎样除掉它，但可能会有风险。妻子求他试一试。因为她想在爱人的眼里看上去完美无瑕。在助手的帮助下，丈夫做了一次试验性手术，设法除掉了丑陋的瑕疵。随着胎痣的消失，妻子也死去了。霍桑是在说明：我们不能在这个世界上期待完美。人类天生就是欠缺的，永远也不会达到理想的状态：爱可以纯粹而无缺憾，美可以万古长存。这个柏拉图主义者会不会因为努力为之奋斗反而伤害了自己呢？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

家庭之爱

我们大多数人都诞生在一个家庭圈子里，因此自然而然地认为自己会有兄弟姐妹、堂/表兄弟姐妹和姑/舅妈。这些人都是关系密切的亲戚，他们在书信、贺卡和电子邮件里会充满爱意地写上"爱你的"，在家庭聚会时他们还会拥抱亲吻我们，并期待我们对他们的忠诚和关爱——正如我们反过来也会有如此期待一样——而不用问为什么。所有这些行为都基于爱的名义。忠诚于家庭的观念极为自然，因此当被告的母亲作为证人发表证言：她的孩子不可能犯罪，因为在罪行实施的时候，他/她一直与自己在一起。陪审团往往会无视这种被告不在犯罪现场的申辩。

我们会在日历上作许多醒目的标记，提醒自己有关家人的各种特殊的日子，这是被我们称作"归属感"的家庭之爱的明证。各种广告力劝我们要用精美的礼物和问候贺卡来"表示你有多么关心家人"。超市之所以喜欢展示在节日餐桌上欢聚在一起的大家庭，其用意是：倘若我们愿意只在那家超市里买东西，我们所有的家庭关系便会以某种方式重新变得和谐，我们所有的愧疚都会烟消云散。

然而，我们知道实际情况极少如此。法国讽刺家和社会改革家弗朗索瓦·阿鲁埃，他更为人熟知的名字是伏尔泰（1694—1778），曾将家庭定义为"一群连看见彼此都忍受不了但却被迫生活在一个屋檐下的人"。美国诗人罗伯特·弗罗斯特（1875—1963）在其叙事诗《雇工之死》里安排了一个角色评论道：

> 家是那种当你不得不去的时候，
> 他们不得不接受你的地方。[10]

可以肯定，这不是这首诗中对家庭问题的最终看法，但这两行诗却变得非常有名，并常为人征引，好似它们确实表达了诗人的哲学一样。有时，它们表达的其实只是引用者自己的想法！

> 只有家庭之爱才能让人理解由衷的幸福。
> ——托马斯·杰弗逊

血缘关系有多重要？家庭之爱的概念会随着时间的演变而演变。电影和电视节目已经鲜能跟得上它的最新动态了。现今，学童们已经轻易地掌握了一个复杂的族谱图，它包括在亲生父母和继父母之间的往返穿梭，从一个或另一个家庭支系那儿收到价值不等的礼物，如何根据不同的规则对待原来的父母、从前的兄弟姐妹，还有其他一些重要人物及其儿女所构成的一个多重纽带。

甚至是在目前流动的婚姻和家庭状态出现之前，人文学就曾广泛探讨过家庭之爱及其带来的不满，即使这种探讨仅仅是由于人们偏好阅读或观看不快乐、不正常的家庭故事所致。一位教授戏剧的大学教师对自己的全班同学说："如果你生在一个快乐的家庭，你可能永远都写不出一部好戏。"

试想小说里那些许多不快乐的孩子们，他们渴望逃离不喜欢他们的父母或是虐待他们的继父母。在通俗小说中，最后往往都是浪子衣锦还乡的大团圆结局。然而在更为

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

严肃的作品中，结局却极少圆满。文学作品主要塑造的就是许许多多感到失望的、从来不曾努力发现自我的父母及其子孙后代。阿瑟·米勒的《推销员之死》(1949) 的主人公——威利·洛曼希望儿子能比自己颇有学术天分的朋友更成功并为此困扰不已，谁想在父子二人之间一场激烈的对质中，儿子竟告诉他"一小时一美元"就是他将来的身价。这让父亲大受打击，他产生了一种堂吉诃德式的错觉——他的儿子还会"出类拔萃"，这种错觉驱使可怜的推销员故意把车撞到墙上，以便让儿子获得保险理赔，有本钱成为一个成功的商人。

孩子以爱他们的父母开始。稍后，他们会评判他们。他们几乎从不会原谅他们。
——奥斯卡·王尔德

人文学里不仅充满了数年来疏于来往的兄弟间的仇恨，而且还充斥着为谋取家族财产而展开的大规模争斗。也许有些人会从阅读或观看那些不如自己家人相爱的故事里得到安慰。尤其是在假期里，那些寻找慰藉的人都会有这样的感觉：所有的人都在节日盛宴上享受亲情，几代人在一起其乐融融。尽管问候卡片和插图会表现祖母在充满爱意的家人的欢呼声中把一只火鸡摆到餐桌上，尽管老吝啬鬼斯科鲁奇最后会幡然醒悟，给穷困潦倒的克拉奇兹一家提供充足的食物，可有些人还是会在远非快乐的节日里孤独地吃着乏味的残羹冷炙。

谭恩美在《正骨师的女儿》(2001) 中，讲述了一个不那么幸福的节日家庭生活，故事发生在中秋时节的一家洛杉矶中餐馆。因为有许多邀请都是在最后一刻临时发出的，因此这次聚会的规模比预期的要大，客人足足坐满了两桌。女主人、她的妈妈、她同居的男友及其两个女儿坐在一起。男友的前妻及其父母、丈夫、孩子坐另一桌。因为大家同时到场，因此很难有和谐的场面。其中有个人注意到那几个孩子都不是中国人，便问道："嗨，我们这是在白人贫民窟还是在哪儿？"

遵照中国传统，女主人首先把饭菜给了母亲；那几个外国孩子对异国食物不满地嚷道"我不吃！"；女主人的男友特别注意自己的前妻；祖母表现出痴呆的症状。这是一次远非快乐的家庭团聚。

人们可否对男女分餐或分居的社会，说些什么？又或是这样的社会：在一起长大、没有父母的同龄孩子会形成最亲密的关系。比如在《理想国》里，柏拉图建议在一个理想的共同体中，应该让孩子离开父母，由国家抚养。这一观念吸引了很多其他的空想社会主义者（为一个完美的社会设计蓝图的人们）。在现实社会中，法院及其他社会机构由于认识到孩子的生母并非是天然的、抚养孩子的最佳人选，常会受邀裁定专家指导下的寄养家庭或机构是否可以给孩子带来最大的利益。然而，让孩子离开生身父母可能仅在开始几年会收到理想效果，后来却会引发严重的问题。他们长大成人后多么想知道自己亲生父母的名字和性情？后者在早时可能会被裁定不适合抚养自己的孩子，但他们随后可能会冷静下来，这使他们会想尽办法与孩子团聚。然而，即便这种情况得以发生，可养父母那里又怎么办呢？他们已为孩子营造了一个快乐的家庭生活，突然间却发现他们舒适的世界即将破碎。

或许，古老的希伯来人为全世界贡献了他们最重要的家庭观念：家庭不止是一种简

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

便的生存机构。犹太教在上帝和人之间发展出了一种父—子关系，在这一过程中，他们同样还为尘世创造了一种生存范式。首先是部落，这是一种规模较大的、在交互关联的家庭中互让妥协的团体，统治者是一个年长或许也更为智慧的族长，他拥有强大的权力，可以裁判所有成员。圣经中杰出的族长亚伯拉罕和摩西就是此例。这种组织结构在逻辑上与上帝的理念并行，即上帝作为父亲，对人类孩童拥有同样的权力。强大的家庭团体意味着强大的部落。而反对假神崇拜或反对与异族部落通婚这样的规定维护了部落的稳固和统一。

在世人献给上帝的爱中，还包括恐惧和尊敬。这份包含着恐惧和尊敬的爱同样也要献给尘世家庭中的父亲。没有顺从便不可能有秩序，而没有恐惧、敬畏，也就不可能有顺从。恐惧是族长的子女及神的每一个孩子表达爱的方式。而两个父亲有时会愤怒地动用纪律和惩罚，因为这乃是他们表达爱的方式。

圣经里有两个妇女路得和拿俄米改变了传统的家庭观念，路得在丈夫死后，决定不再回到娘家那里而是继续与丈夫的母亲拿俄米在一起，由此建立了一个新的家庭观。

> 路得说："不要催我回去不跟随你。你往哪里去，我也往哪里去；你在哪里住宿，我也在哪里住宿；你的国就是我的国，你的神就是我的神。"
>
> （《路得记》1：16）

倘若圣经史学家记述准确，那么，我们在圣经最开始读到的那些历史事件发生几百年后，一群希伯来长者聚在一起，把所有已知成文的希伯来历史和文化习俗汇集起来，然后他们开始着手这项令人惊异的工程——把每件事按照他们所认为的适当顺序记录下来。

记述亚伯拉罕及其与上帝之约的圣经故事是希伯来历史的一部分，十诫几乎成为释经的无穷资源。其中的一条诫命——孝敬你的父亲和你的母亲——已经真正地为人们普遍接受，不管他们是否总是照此行为。

孝敬父母也许需要特别的教导，中国圣人孔子（公元前551？—前479）提供的正是这种教导。（第十章有对孔子更为详尽的讨论。）事实上，孔子的教导几乎包括生活中的每一个细节，但属如何对待父母和姻亲的规范最为翔实。试想大部分家庭都是几代同堂，孔子教导子女要吃长辈的剩饭剩菜。他们必须经常向父母问安、问候寒暖、问他们是否需要搔痒。遵照规定早晚请安，且顺从长辈总是第一位的。

> 在父母舅姑之所，有命多，应唯敬对。进退周旋慎齐，升降、出入、揖游，不敢哕噫、欠伸、跛倚、睇视，不敢唾洟。[11]

对于在以子女为中心的家庭里成长起来并受这一观念——个人幸福高于对传统或家庭的忠诚——所滋养的读者而言，孔子的这些规矩听起来可能很离谱。当听话的（因此会压抑自己的）年轻人出外闯荡，把宗族的清规戒律抛到脑后时，观众和读者都会为

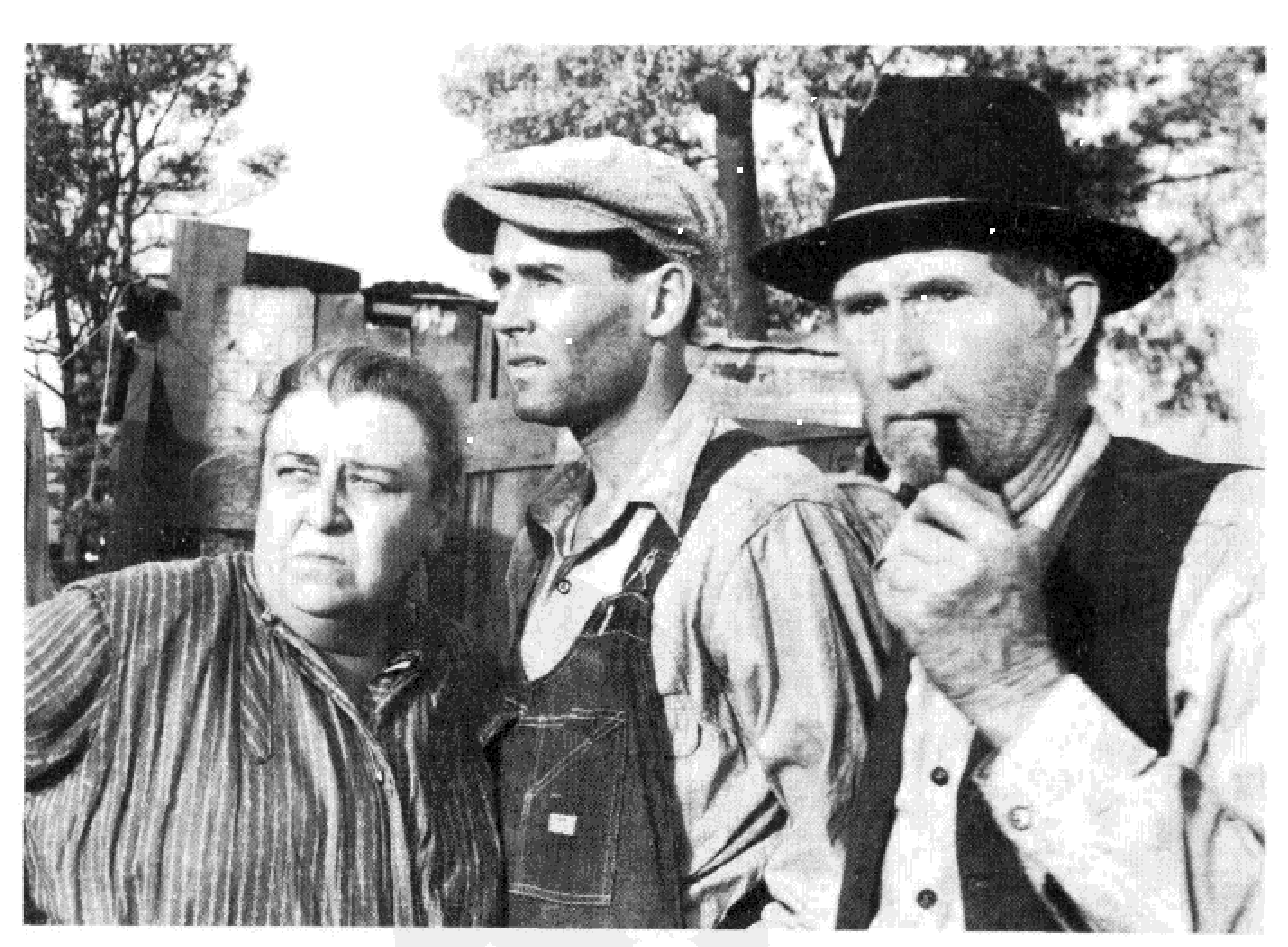
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

他喝彩欢呼。然而，在世界各地的文化中，人们仍然十分尊重强大的男（女）家长的智慧——甚至是在我们美国这里，尽管这种尊重可能只限于一种乡愁似的回望所带来的快乐。1967年的歌舞剧《屋顶上的小提琴手》之所以能经久不衰，其中的一个原因似在于它的主题——家庭的力量及其在压迫中求得生存的能力——它对那些虽可以接受亲情的局限但又暗中希望情况能有所改变的人很有吸引力。

费德里科·加西亚·洛尔迦（第四章讨论了他的诗歌）的两部戏剧表现了父母的强权所导致的悲剧恶果。在这两部剧中，母亲都声称对自己女儿的命运拥有控制权，并且对她们何时、与何人结婚有最终的发言权。在《血染的婚礼》（1935）中，新娘因为母亲把自己许配给了一个她不爱的男人，于是与另一个人私奔了。在洛尔迦戏剧中压抑而传统的西班牙家庭里，这种做法不可能有圆满的结局。《深闺大宅》（1940）探索了对女儿严加控制的女家长所酿成的悲剧，这是一个没有乐趣可言的家，有着无法破除的清规戒律：不尽的悲伤、强制的贞节以及毫无快乐地等待一桩包办的婚姻。

同样，一个霸道的母亲在1993年的墨西哥电影《浓情朱古力》里禁止女儿跟人结婚，目的是让她继续煮饭做家务。她在生活中的唯一前景就是护理日渐衰老的母亲。

约翰·斯坦贝克的《愤怒的葡萄》为世人刻画了一位最令人难忘的女家长，她被迫



在1940年的电影《愤怒的葡萄》里，简·达维尔扮演裘德妈妈，亨利·方达扮演汤姆·裘德，罗素·辛普森扮演爸爸。约翰·斯坦贝克的小说原作和这部电影均被誉为伟大的美国史诗。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

担负起保证家庭完整的责任。在20世纪30年代，裘德一家在俄克拉荷马丧失了赎回他们抵押给银行的农场的权利，于是加入到许许多多背井离乡的俄克人中间——人们就是这样称呼他们的，开始了艰辛的朝向加利福尼亚这块乐土的移民旅程，然而，他们到了那里之后才发现（据称有充裕的田野劳作机会和高薪的）“乐土”只是一个传说。因为来的人太多了，穷困的俄克人不得不从早到晚地采摘水果以赚取微薄的工钱。家里的四个男人一天总共才能挣到一美元。妈妈从公司开的食品店买了价值一美元的汉堡，看着儿子们狼吞虎咽地吃掉了上面的几小片肉，都没意识到她还没留出自己的份儿。当有个儿子问还有没有饭时，她努力地用一种显得愉快、满怀希望但却令人揪心的声音说：“没了，孩子，没有了。”这部小说已经成为一部经典，裘德妈妈在文学作品中以家庭保护者的形象为自己获取了一席之地。尽管经常有人批评斯坦贝克，说他描写的女人角色只会照顾自己的家庭，可事实上裘德妈妈确实也是一位非常英勇的女性。

在美国文学中，所有强硬的家长都不像裘德妈妈那样能够做出自我牺牲。其中的一位最霸道的、令人可怕的父亲来自亨利·詹姆斯（1843—1915）于1881年创作的中篇小说《华盛顿广场》，这部作品后来在1940年代被改编成戏剧和电影，都取名为《千金小姐》。这位父亲没有试图掩盖自己对女儿的不满，他总是提醒她说她在任何方面远没有她那死于难产的母亲有魅力。他说她不够优雅，缺乏女人卖弄风情和闲聊小叙的本事。在那样的时代里，一桩合适的婚姻对于一个医生的女儿而言，就是她的唯一的、适合的未来，可他却不断提醒她记住自己那些令人悲哀的缺陷。

最终，一个求婚者出现了。这是一个英俊迷人的年轻人，他谦恭地向她求爱，恳求她作自己的妻子。父亲与这个人见了面，评估了他的收入和事业进取心（或是进取心的缺乏）后，他断言这名求婚者只是一个想靠婚姻发财的人。如果不是为了这个目的，这么一个英俊的年轻人怎么能对他的女儿感兴趣？父亲于是宣布说如果他们结婚，他就要把他的钱遗赠给一家慈善机构，但女儿自信她的求婚者无论如何都会娶她。两人便计划私奔，可最终女主人公却伤心欲绝地空等一场，那个信誓旦旦地说爱着她的人再也没有出现。

多年以后，在她继承了父亲的财产后，当时没有出现的求婚者，现在却满口歉意并再度作出爱的誓言——再一次请求女继承人嫁给他。她再一次同意私奔，但这次她却让他在门口不住地扣门，恳求她的原谅。空旷的街道上回荡着他的哭喊声。这时，她点上一盏灯，上楼睡觉去了。她的姑母问她怎么能这么残忍，女继承人面无表情地答道：“是先生们教会我这样做的。”

专横的父母造成的不幸是常常以喜剧手法表现的。在有些作家看来，对年轻人提出非分要求的固执家长简直是太有意思的题材了。千百年来，无以数计的故事都取材于恋人们想要智胜父母包办的婚姻。在奔放热情的年轻人智胜他们更为强硬的长辈时，作者期望读者和观众要站在（通常都是这样的）年轻人的一边。我们高兴地看到莫里哀喜剧里有个女儿是如何找到一条迂回的办法与她热恋的爱人结合的，她没有嫁给父亲

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

为她选定的、和她不般配的求婚者。

我们不应该相信，家庭对于孩子命运的操纵只局限于舞台上和小说中。安东尼娅·弗雷泽在1984年对妇女独立的斗争所作的研究《脆弱的器皿》① 中，谈到包办婚姻：

> 在这个时期，事实上所有的学者对我们现在应该称之为浪漫爱情的情感都掺杂着怀疑、鄙视和完全彻底的不信任……激发了世界伟大文学作品的温馨情感……受到激烈的谴责。这在17世纪的英国也没有呈现出革新的气象，大多数社会往往会赞同与浪漫的两情相悦相对立的包办婚姻。[12]

友谊

与他的老师柏拉图不同，亚里士多德没有谈到爱，但他坚定地相信友谊。他把友谊列在幸福生活所包含的诸多至善之中。对他而言，友谊是志同道合的个体之间缔结的一个牢固的纽带，因此它与柏拉图对完美的非肉体关系所寄予的理想相似，只是柏拉图式的爱完全不需要与另一个人有具体的交往。

然而，我们的本性似乎要求我们，不论喜欢与否，我们都会与其他人发生联系，他们使我们和他们的生命缠绕在一起。其中的有些关系如友谊，乃出于我们的选择；但有很多关系如家庭一样，它们往往并非如此。

> 爱是盲目的；友谊闭上了眼睛。
>
> ——古谚

即便我们几乎很少能到达柏拉图阶梯的最顶端，但我们通常可以与另一个人结成亲密的友谊，满足柏拉图主义的要求，与这个人缔结一种比肉体层次更高的爱。经验表明，我们有些友谊持续的时间远比对肉体的迷恋更为长久。亚里士多德的导师柏拉图将友谊定义为"寓居于两个肉体中的一个灵魂"。启示录中的这句话几乎是对友谊同等程度的热烈礼赞："忠实的朋友是坚强的保护；找到了这样的朋友如同找到了一笔财富。"

倘若"亲属"在传统上指具有血缘关系的人，那么在某些方面取代了家庭关系的友谊也应该有一个称谓，这是一种新型的"近亲"(next of kin)、"超级亲戚"(super kin)或"出于选择的亲戚"(kin by choice)关系：那些选择在一起共同生活的人们，开始时也许出于经济原因成为合租一间公寓的室友。他们也会一起创业奋斗，做出彼此间浪漫情感的重要决定。他们常常发现这些特别亲属不像自己的父母，可以理解他们。这些新型的——往往是城市中的——家庭现在出现在电影、百老汇和电视里；他们在年轻的观众中间得到热烈的响应。无论以公开还是隐蔽的方式，他们也许渴望出于自己选择的家庭可以取代他们的生身家庭。

1969年国际舞台上风行一时的作品《毛发》的副标题是《美国部落爱情摇滚歌舞剧》。该片表现的是由年轻的男男女女自发地组成的家庭，他们因为共同憎恨越战而走到一起。这样的家庭同样也会敏感于环境保护问题，它发出了这个星球即将死亡的警告，

---

① 意指女性，典出《圣经：彼得前书》3:7。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

除非我们可以采取积极的补救措施。在1976年的地球日，芝加哥举办了《毛发》的演出，演员们习惯性地在谢幕时邀请观众与他们一起舞蹈歌颂生命和爱，观众深受激励涌上街头帮助演员一起捡垃圾。有人拍到穿着体面的女士和先生们手脚着地，一些人甚至还跳到水沟里去捡糖纸和烟头。舞蹈在街头持续有数小时之久，致使交通堵塞，引来大批警察，有些警察还加入到这个临时组成的、致力于共同事业的大家庭里。

《吉屋出租》是一部1955年改编自歌剧《波希米亚人》的百老汇摇滚歌舞剧，该剧表现了一群年轻艺术家，他们之所以会在一起共同生活，是因为他们想减轻每月的房租负担。有两个室友渐渐培养出了一种情欲之爱，但其中一人因为诊断出艾滋病而面临死亡的威胁。这个超亲情家庭如何面对即将到来的悲剧为我们提供了一份感人的见证，让我们了解到出于自我选择的关系所具有的强大力量。除了当事恋人外，他们所有的人都分享着其中寄托着爱的坚固友谊。

幽默单元剧《朋友》（又译《六人行》）在连续十年的时间里每周吸引了数百万观众；事实上，它被称为史上最成功的电视剧。观众包括从年轻人一直到上年纪的人不等。显然，它激起了极大的反响，而这种反响很可能与媒体令人堪忧的有关核心家庭逐渐解体的报道有关。核心家庭一度被视为我们社会的基础，由父母和子女构成，有时又包含一个或更多的祖父母，它现在已经让位给超级大家庭，后者通常既包括终生的故友、那些虽然是新近结识但很快彼此间即有好感的人，还包括一些有血缘关系的亲属。《朋友》代表了向没有血缘关系的择亲家庭的过渡。也许它的广受欢迎表明，美国人在心底里对一个急速流动变化的社会所带来的隔膜所感到的恐惧。

除非在平等的人之间，否则友谊极少耐久。
——塞缪尔·约翰逊

当人们加入某个志同道合的团体时，他们往往会极端地呈现自己的本色。这可能意味着，出于自觉而选择一个家庭乃是另一种表达个性的方法。因为人不能孤独地生活，于是会有群体去支持人们的“怪癖”，尽管在这个新家庭里，诸多集合起来的“怪僻”可以轻易地导致争吵和自我伤害。不过，与此同时，家庭成员往往也会默契地意识到通往理解的大门总是敞开的。

在逝去的时代里，人们也许不会像我们在这个分裂的社会里这样渴望友谊。比如，在《哈姆雷特》中，波洛涅斯作为父亲在雷欧提斯启程闯世界时给这个年轻人的建议是：“不要向别人借钱，也不要借钱给别人；因为借钱出去常常不仅丢了本钱又丢了朋友。”这个建议很实际，是吧？其含意是友谊不能经受住借贷的考验。如果借出的钱没还，当事人之间很可能会就此断送了他们的友谊。

时隔两个世纪之后，有两条关于友谊的劝告显得远更愤世嫉俗。在亨利·菲尔丁（1707—1754）的小说《汤姆·琼斯》中，我们得知：“当你借助朋友的帮忙发了大财后，建议你要尽快甩掉他。”换句话说，倘若朋友不是你可以用来提高自己生活地位的人，还会是什么呢？我们希望这个定义只是过往的历史的产物！

同样显得愤世嫉俗、自我本位的是《大人物盖茨比》的作者F. 司各特·菲兹杰拉德在下面这句话里所表现出的所谓才智：“在30年代我们需要朋友，在40年代我们知

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



在电影《为黛西小姐开车》中，霍克（摩根·弗里曼饰）让黛西小姐（杰西卡·丹蒂饰）感到她完全是独立的。

道他们不会比爱更能拯救我们。”

有两部经典小说与超亲情家庭观念在精神上极为契合：塞万提斯的《堂吉诃德》和马克·吐温的《哈克贝利·芬历险记》。在这两部作品中，我们注意到，两个人物之间之所以可以发展出亲密关系，也许在于他们中的一个人在地位上高于另一个人。

《堂吉诃德》里的两个伙伴，一个是疯癫的老人堂，他相信自己是一名仗义的年轻骑士；另一个是他忠实的仆人桑乔·潘萨，他清楚地了解自己的主人其人，深爱他的理想主义，不论这种理想主义可能会给堂吉诃德带来多么大的误导。倘若我们把爱理解为“关心他人甚于自己”，那么桑乔·潘萨是使我们可以直面这一品质的真正偶像，因为他把自己的生命献身给了一个与现实完全失去联系的人，他支持并保护他使其免于遭受这个残酷世界的嘲笑。这样的爱在现实世界的朋友间是否存在，读者对此可自行判断。可当我们考虑到主人由于太专注于自己的世界而无法欣赏到这种爱，而且主人脆弱的身体也使得仆人更容易地把自己全身心地献给他时，桑丘的爱就更加令人赞佩了。

当代的人际间也有与此类似的关系，譬如艾尔弗雷德·尤里于1988年获普利策奖的戏剧作品《为戴茜小姐开车》。这里的主人是一个脾气乖戾的老太太，她属于亚特兰大有钱的贵族。仆人是她的司机，一个美国黑人。他理解并接受种族隔离，然而，正如桑乔·潘萨，他对这个女人心存深挚的忠诚和真诚的爱。他尽自己所能不让她知道自己已近老态龙钟，不久可能连自己吃饭的能力都会完全丧失。这部戏和据此改编的电

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

影都广受欢迎，它们也许是观众对于一个往昔时代所怀有的乡愁的见证。在那个时代里，像仆人这种不加质疑的献身精神还可以存在。我们不能将他和戴茜之间的关系视为种族歧视，因为司机像桑乔·潘萨一样，在身体和精神上都比黛西小姐更优越。

《哈克贝利·芬历险记》是承接一部更早的表现哈克和汤姆·索耶这对伙伴历险记的小说开始讲述的，但作者一定意识到汤姆过于中产阶级了，过于墨守成规，因此无法充分理解反叛的哈克。他们的友谊为哈克和吉姆之间发展出的关系所取代。尽管我们在他们的关系里又一次遇到了等级和种族差异，但吉姆渐渐变成了两人之间的强者，教哈克如何在艰辛的密西西比河上生存。

十四岁的哈克和吉姆之间的忘年交可谓是我们时代电影和电视里歌颂着的许多类似关系的先驱。意大利电影导演尤喜欢一老一小的搭档。老人教小孩子世事道理，在这个过程中会对一个过往时代再一次投去怀旧意味的一瞥。在那个时代，年轻人可不大会把老年人视为包袱。

浪漫爱情

我们已经看到时代和文化价值观会如何对恋人的行为产生强烈的影响。本章开始的泰姬陵图片的说明文字所表明的爱与我们迄今讨论过的所有的爱都不同。当你作为读者第一次看到本章标题时，最有可能的情况是：你会想到是“那种”爱，那种我们通常称为“浪漫的”爱。对许多人而言，浪漫爱情(romantic love)和浪漫(romance)等义。此处我们的论点是它们并不总是等义的。事实上，浪漫爱情根本不会在古代世界的文学艺术中占有一席之地。也许我们喜欢认为我们生来需要的就是这种爱。当一位家长坚持眼前的求婚者“不是适合你的男/女孩”时，其含义是适合你的人一定存在而且终必出现。然而有多少人会因为合适的人从未出现而顾影自怜？

“合适的”人是一个内在于我们文化的神话原型，但未必具有普遍性。包办婚姻也是一个原型，为许多社会完全接受。在这些地方，以及在过去不存在浪漫爱情观念的时代里，女人常被视为商品或财产，而婚姻则是一桩交易。浪漫的爱情——或者，正如人们有时所理解的“真正爱情”——通常需要这一认识，即女人与男人平等，应该得到尊敬和爱慕，她们不应该只是一个性伴侣或是一件商品。

不可否认，浪漫爱情的原型是莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》，这是一部在全世界几乎一直在不断上演的作品。如果让人们说出一个伟大的爱情故事时，它马上就会浮现在我们的脑海里。莎士比亚同时代人的任何一部文学作品都鲜能与之匹敌，有些作品与它相近，譬如剧作家约翰·韦伯斯特(1580？—1625？)的《马尔菲公爵》。同莎士比亚的作品一样，它远远地超越了自己的时代。但又有谁能知道呢？也许是韦伯斯特受了莎士比亚剧中的这个女主人公故事的影响，她违背家人的意愿，更喜欢家人反对

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的伴侣，并为爱而殉身。

然而，诚如我们所指出，这对出了名的不幸恋人被经典传统里炽热的肉体欲望所俘获。在阳台戏接近尾声时，朱丽叶告诉罗密欧她现在必须进屋了，于是那个痛苦的年轻人大声说道："啊，你就让我这么饥渴难耐吗？"谁都不会误会他是什么意思。可朱丽叶却答道："你今晚能有什么饥渴呢？"这里的关键词是今晚。

可事实还不止于此。在莎士比亚写作的时代里，妇女，至少是上层社会的妇女，不再只是商品。诚然，朱丽叶注定要面对一桩包办婚姻；诚然，这桩婚姻的目的不仅是为了她能在物质上获得保障，而且两家名门联姻还会带来极大的社会利益；可毕竟，罗密欧愿意拥有朱丽叶，尽管倘若他们结婚，两个人就会被剥夺继承权而身无分文。所以，朱丽叶在他的眼里不再是一件财产。这部戏告诉世人，有的东西比物质保障或社会认同更重要——而这就是人们渐渐所称的浪漫爱情或真正的爱情。就后来的时代而言，恋人们的语言就是浪漫的语言。没有人说浪漫是一种完全与性激情无关的体验，但我们大部分人都会同意，浪漫会超越对肉体合一的迷恋。莎士比亚的这对恋人们似乎确实相信并彼此分享这种超越，他们为此还献出了自己的生命。

心病还需心药医。

——中国谚语

愤世嫉俗者相信浪漫的语言完全是一种虚假的外表，欲望永难现实。然而这个原型——像许多原型一样——对我们的全部生命产生了如此巨大的影响，因此人们在将它称为谎言或错觉的时候，务必要分外小心。为什么浪漫小说会形成一个数十亿元的产业？倘若没有茶饭不思只愿厮守的男女主角，为什么有那么多人会感到魂不守舍？诗歌和歌曲里充满了可以用"浪漫"来形容的强烈情感，心被征服、迷失、破碎、被击垮了。在一首经典流行歌曲里，绝望的恋人会倾诉："你拿走了我的心，然后把它丢弃。"这颗心，而不是身体的其他部分，乃是浪漫情感的寓居之所。

人们仍在继续谈论、书写或歌唱浪漫的情感，而不再提及肉体欲望。恋人们渴望彼此多看一眼、渴望牵手、渴望一起升到天堂。罗密欧与朱丽叶通过诗句使其激情得以升华。《西区故事》的恋人们在他们改编自莎士比亚的这部歌舞片中，是通过让观众感到激动无比的两部歌曲《玛丽亚》和《今宵》而做到这一点的。一个年轻的士兵在给爱人的一张明信片上写道："我想与你一起赤足环游世界一个小时。"即使今天许多流行音乐表现的都是遭挚爱离弃的痛苦，即使浪漫被视为一种令人悲哀的状态，但事实仍然是它构成了千百万人的希望和梦想，它最值得人们为之奋斗。因此，浪漫一定是一种真实的力量——并且，倘若它来自于人文学，那么，除了神话、艺术和文学，还有什么力量可以为它提供更好的证词呢？倘若没有神话、艺术和文学，我们将会身置何方？

浪漫的语言恰恰是我们在古希腊和罗马人的著作中所看不到的。除柏拉图以外，他们的确很实际，他们还常常将爱视为一种向来极为可怕的痛苦，让人们坠入绝望的欲望之火。它很可能会在一段时间里让人开心，但除非有人愿意自讨苦吃，否则没有它人们活得会更好。柏拉图运用通向理想的阶梯，为理想之爱超越肉体这一信念的最终出现铺平了道路。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

爱可以超越欲望，可以在时间之中和时间之外存在。柏拉图也许只是瞥见了这一观点，但它坚实的根基则长于中世纪。我们可以引证下面这些资源说明这一观念的发展、传播以及它对我们情感持续不断的影响：

- 人们对颂扬圣母玛利亚之荣耀的诗人和艺术家所发展出的崇拜。
- 传奇故事（romance）是一种复杂的文学类型，通常表现一个出身高贵的年轻男子或女子无法与当事人在肉体上结合，因为他们中有个人可能已经结婚，或者，他们的父母坚决反对——但他们会誓言两颗心永远厮守长伴。
- 骑士制度的道德规范乃是骑士所做出的一系列或优雅或勇敢的行为，目的是给他的佳人带来荣誉，如果有必要，甚至可以在马上枪术决斗时为她献出自己的生命。

圣母玛利亚崇拜

尽管基督教圣经谈到玛利亚之处不多，但随着基督教的传播及基督教传统在中世纪的发展，基督圣母成为中世纪，后又成为文艺复兴的画家特别喜爱的主题。诗人们滔滔不绝地赞美玛利亚是最完美的女人，他们尤其会赞美她的纯洁。尽管童贞女生子难于为人理解，但无人质疑玛利亚的纯洁——因为玛利亚是凡人，而不是神，因此她的纯洁和荣耀会激发出人们对其他女性所怀有的敬意。照此见解，女人被视为高于男人——她们的确高于他们，倘若当事的佳人也会像朱丽叶一样，能够站在阳台上或在城堡里向下面的敬拜者挥手致意并带给他鼓舞。

圣母玛利亚崇拜（Mariolatry）激发了无穷无尽的艺术创作。由于作家借用了处女主人公这一观念，因而这种崇拜也走入世俗的文学之中，它们对女性的纯洁的崇拜正如诗人对玛利亚的态度。世俗的爱因而从精神的层面得以抒发，即便欲望会秘密地隐伏于其中。

柏拉图的爱的理论在这一时期获得了复苏。如今人们欣然把它理解为对于一种——纯洁、素朴、真实、没有受到欲望污染的——理想的追求，这种爱不能被摧毁，即便是死亡也不能。这一理想，让我们重复一遍，现在仍然深深地影响着我们，虽然它受到了无孔不入的犬儒主义的侵害。

骑士传奇与骑士精神

骑士传奇一词语出法语 *roman*，一种在 11 世纪和 12 世纪流行的长篇虚构叙事。今天 *roman* 被译成“小说”（novel）。这样的故事是口述的而没有被书写成书，因为当时印刷机还没有出现，而讲故事同样也是一种艺术形式。尽管这些故事通常以一男一女

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的关系为中心，但骑士传奇并非“总”与爱情有关，也许其中还包括十字军东征时前往遥远东方的危险旅程。由于这些故事是从基督教视点讲述的，因此它们表现的都是在贵族骑士与所谓的异教徒战斗时伺机以待的危险。许多最为人喜爱的骑士传奇都是关于亚瑟王、卡米洛和圆桌骑士们的探险故事。

骑士精神（*Chivalry*）一词也源于法文，来自“cheval”，意思是“马”。雄赳赳骑在战马上的骑士具有许多令人羡慕的品质，诸如欣然以佳人的名义战斗至死的愿望。而她应具备的一切就是允许他为她甘冒生命危险，也许他还会戴着一条她送的围巾，作为她所授予的荣誉之象征。由此诞生了这一传统：把女人当做偶像崇拜并且还不期望任何回报——倘若她不愿意提供任何回报的话。骑士制度，骑士的道德规范，成为人们经常具有并期望他人亦具有的礼貌举止的先驱，例如为女士开门，为女士拉出椅子，在任何情况下都是女士优先（绅士走路时更靠近马路一侧的做法是骑士制度的衍生，这种做法最初的目的只是让女子免于溅到疾速驶过的马车溅起的泥浆。）

从来没有一个骑士能像年轻的洛秦瓦一样
对爱情如此忠贞　对战斗如此无畏
——瓦尔特·司各特爵士

在许多故事中，即便女子愿意把自己献给英勇的骑士，他们往往也不能长相厮守，因为他们中有个人已经结婚或另有其他原因。通常，结婚一方的婚姻是由家庭包办的，它的动机更是为了财产和经济收入而不是子女的幸福。或许，恋人们在私下里会有片刻的肉体上的欢愉，但在表面上，人们认为一份未竟之爱比没有爱情的婚姻更高贵。婚姻之外的爱情似乎更纯洁。

人们的第二个看法是，真正的爱情只有在天堂里才会实现，因而它会超越世俗的挂虑，诸如肉体快乐、基于利害关系的婚姻，还有财富。几个世纪以来人们一直抱着这样的信念：上帝让我们每个人都有命中注定的另一半，而且只有这个人才是我们唯一合适的伴侣。即便两个合适的人从未能走到一起，但合适性这一观念却变得永恒。

在中世纪的那种不朽、浪漫而至为完善的关系中，有一对恋人是但丁（参见第二章）和他称为贝阿特丽切的女人。他大概是在九岁时见到她的，后来使她在《神曲》里变得名垂千古：

> 那一刻，我真真切切地见到了生命之灵，
> 栖居在心灵最隐秘的寓所，
> 我的心儿开始狂烈地颤抖，竟至我躯体最微弱的
> 脉搏；它且在颤抖中说道：
> “这是一个比我更强大的神明；
> 她，到来，成为我的主宰……”
>
> 我在年少的时代经常将她追寻，发现
> 她是那么高贵 那么值得人称道
> 因此诗人荷马才可对她道出这动听的诗行，
> “她似乎不是一个凡人之女，而是上帝的女儿。”[13]

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

但丁说，他对贝阿特丽切的痴迷乃是《神曲》一百章（cantos）背后创作的灵感。这也是他作为这首诗的叙事者愿意承担这次艰巨旅程的原因，他要经历地狱和炼狱的考验，然后才能到达天堂。可以理解，他们将永远无法以任何凡尘的方式享受他们的爱情带来的幸福。

在第五章里，但丁参观了一座座地狱，那些被诅咒、淫荡的罪人们的灵魂因为邪恶的欲望而承受着无休止的痛苦。因为当初不正当的激情确实会让他们无法自持，因此他们现在不得安宁。然而，在两个注定不幸的恋人保罗和弗朗西斯卡的悲剧故事里，诗人虽然没有为他们的爱情之罪作辩护，却对他们报以同情的态度。事实上，但丁之所以没有将他们放到惩罚远更严厉的更深层地狱里，乃在于他们虽然受到了误导，但至少他们爱过了。最底层的地狱是给撒旦准备的，他代表着爱的完全匮乏。

在一桩包办的婚姻里，保罗是弗朗西斯卡未婚夫的弟弟，他被派去向弗朗西斯卡告知他父母的心愿。可有一天，他们因为读到了一个有关亚瑟王骑士的激情故事而备受感染，于是两人相拥在一起，无法克制自已去享受那份吞噬他们的强烈欲望。弗朗西斯卡向诗人—叙事者解释道：

> 我们独自相处，没有畏惧。
> 有时我们的眼睛，在词语的神秘召唤下
> 相遇，脸颊便泛上羞涩的红晕。
> 这一切不过仅仅因为那一页纸。
> 当我们读到那如此渴望的 微笑
> 是如何被那样一个恋人封吻，
> 他永远都不可能与我别离
> 浑身颤抖着亲吻我的娇唇……[14]

浪漫爱情的一个特征是当事人思慕和渴望着那个无法得到的爱人。不过，家庭生活常常可不会这样。浪漫爱情往往表现的是一个或两个恋人的死亡，而不会描写婚礼周年纪念或到姻亲及孙男娣女家去串门。那些深陷于爱恋激情而无法自拔的人们——不论他们是受到了一支魔法之箭的引诱还是喝下了爱情迷魂药——常常会毫无节制地生活。不过，音乐爱好者却是他们所有痛苦的受益者，比如表现在充满情色但却神圣的《爱之死》里的痛苦。《爱之死》取自《特里斯坦和伊索尔德》，这是理查德·瓦格纳在1857至1859年间为庆祝他对一个已婚女子的爱情而创作的。女主角伊索尔德被许配给国王马克，由国王的侄子特里斯坦陪护前去举行婚礼。在船上他们喝了一种爱情迷魂药，之后彼此间就生出了无法抗拒的情感。像许多浪漫主义艺术一样，这部歌剧暗含的主题是，不正当的爱情虽然短暂但却美好得足可以让人以死相抵，而凡夫俗子们中规中矩的生活虽然安稳但却索然无味。真正的爱情因此常与死亡联系起来。在最后一场戏中，伊索尔德跪在恋人的尸体旁吟唱着《爱之死》，这也许是史上最为色情同时也是最炽烈

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

浪漫的音乐，其升扬的旋律、渐强的乐段、响亮的和声都变成了（按照许多阐释）与性行为本身相应的音乐表达——汇聚成一个恢宏而沉醉的高音符，然后在一个宁静的结局中消融了自己，伊索尔德倒在自己恋人的尸体旁，这一刻为她带来了平和与死亡。

倘若，浪漫爱情——像犬儒主义者经常喜欢说的那样——完全是胡言乱语，那么我们一定要为一种人文传统而感到自豪，因为它可以如此高贵地歌颂和创造自己的真实。



理查德·瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》，苏珊·欧文－莱纳特在她真正爱着的、但却为人所不容的爱人尸体旁吟唱着《爱之死》。

典雅之爱

12世纪，阿奎坦的埃莉诺王后——英国国王亨利二世之妻及狮心王查理的母亲，开创了一种娱乐形式，这种形式最终流传到其他皇宫，成为为人所知的典雅之爱。为了自娱，埃莉诺和一圈贵族女性朋友会进行模拟审判，被告——宣称自己正热恋着一个不情愿以身相许的年轻女子的男子——为赢得伊人芳心要完成一系列的艰巨任务。“陪审团”会听取这个案件——就是说，听年轻男子讲述他为了赢得佳人所做的一切——然后裁定他是否应该如愿以偿。大多数情况下他都不能满足心愿，不过，我们决不能指望这个“审判”结果可以减少被告对佳人丝毫的爱慕之情。

更为准确地说，典雅之爱被视为一套得体的求爱行为规则，这套规则以埃莉诺她们在发展这种“无害的”娱乐时的提议为基础。一个有教养的女子生来就是为了受人爱慕，而男子实际上是她的奴隶这一观念如果没有直接讲明，那也隐含于骑士传奇之中，因此及至这套规则在事实上确立下来之后，男性一方极少会对此表示反对。

在本章早前部分，我们提到过塞万提斯的《堂吉诃德》以及在主仆人间结成的深厚友谊。除此之外，塞万提斯还创造了自己的典雅之爱。这个痴狂地把自己想象成一个骁勇骑士的主人公臆造了一个漂亮的女子，他称她为杜尔西内娅；她实际上是一个农家少女，名叫阿尔东萨。在他的幻觉里，她至为纯洁、遥不可及，他还把自己当成她的奴隶。他在下面写给这个想象中的漂亮女子的信就是他极尽荒谬的浪漫爱情的摘要。堂吉诃德请她向他索取点什么，甚至是他的身家性命：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

……我是你的，倘若不是这样，你要了我的命都行，因为这不仅能满足你的残酷，还有我的渴望。

他在信上谦卑地署名：倒霉骑士。

堂吉诃德所渴望的这位残酷佳人的原型很可能确有其人，在13世纪一本相对不出名的名为《服侍佳人》(*The Service of Women*)的书里曾对她有过描写。该书的作者是一个真实的、名字独特的骑士——乌尔里克·凡·利希滕斯坦。它包括三万行叙事诗，所有的诗行都声称取自一个男子的自传，他几乎把自己的全部生命都献给了一个多少年来竟不知有其人的公主。

爱只是一种疯狂。
——威廉·莎士比亚

当他十二岁时，乌尔里克知道自己将成为一名骑士，必须担当典雅爱人的角色，于是他在一位公主的宫廷里成为一名童仆。他爱她如此之深，竟至偷来一盆佳人洗过手的水，虔诚地喝了。此后，他参加了马上决斗，赢得了骁勇骑士的美名。他对她如醉如痴，会欣然为她打败所有人。

他付出的这些努力得到的唯一奖赏就是一连串侮辱性的回绝。即便在他割下自己的手指，把它放在一个用天鹅绒作衬的盒子里送给她时，公主都毫不动心。若干年后，佳人终于应允让这个可怜痛苦的骑士拜访她，但条件是他要在一群麻风病人中间以一个麻风病人的身份来访。在一个漫长的雨夜，他在外面的一个阴沟里度过了一晚，最终得以爬到梯子上窥视佳人的内室，可却只看到一百支点燃的蜡烛，还有站在她床边的八个女仆。公主对他的长相和愚蠢的痴心说了几句刻薄的话，之后她就把他连同梯子推进了环绕城堡的护城河里。《服侍佳人》是以对女性相当愤世嫉俗的观察作结的，这种观点在当时来说很少见，但就其本身而言或许是可以理解的。

1507年，一本由巴达萨尔·卡斯蒂利昂(1478—1529)撰写的名为《朝臣》的书改变了为时已久的典雅之爱的规则，人们在书中可以开始感受到文艺复兴的回火。佳人虽然仍处于强势，但现在却不如早先残酷；相反，她受过良好的教育、迷人、机智而且还精于世故。她要求求婚者要配得上她——或者差不多如此。她仍然会克制自己，不论她在私下里多么仰慕男子。虽然她期望他会请求自己与他见面，可她不该答应。不过，拒绝的原因已经发生了变化，向他屈服会让人们一度视为完全优雅的关系变得不再精致。(她已经开始听起来像是莎士比亚的某个最富于机智又有独立性格的女主人公，虽然她在私下里会对他倾爱有加，但在公开场合却会对他恶语相向！)

游戏之爱

专门撰写游戏之爱这一主题的罗马诗人奥维德(公元前43—公元18)把爱情定义为"一场诱惑的游戏"。卡斯蒂利昂的读者是否会认同这个定义，他们是否会在私下里享受卧室里肉体上的短暂相会？对此，我们虽无法完全确知，但在17世纪——同样又

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

是在出身高贵而有教养的人中间——诱惑的游戏变得风行一时，这种游戏通常——无疑正如奥维德的设想——是一种可以更加醇美地满足欲望的方法，但通常这种游戏也是两个彼此真正浪漫相爱的人之间的一种斗嘴。求爱开始变成一种受过教育而富于机智的伴侣之间的口辞之争，以时髦的嬉闹和认真的较劲儿作序曲，最后才是肉体或肉体—浪漫的结合。爱情游戏给我们提供了戏剧里一些最令人难忘的对白和迷人的角色。（它是否可以继续做到这一点将取决于剧作家和编剧是否愿意创作机智的对白——以及观众是否有倾听的耐心。）

在英国，特别是在为人所知的王政复辟时期（开始于1661年，当时在不成功地推行了二十年的民主之后，君主制得以恢复），两性间在当时取得的平等状况甚至超过了文艺复兴后期。查尔斯二世仰慕女性并鼓励她们表现自己的独立性。在这一期间女性向前迈出了两步——在19世纪又将她们拉回到三步之前。

不论何时我们再相见，\不要让我们的眉尖里显出\丝毫旧时的恋意

——迈克尔·德雷顿

英国戏剧闪耀着风格高尚、充满愉快和善意玩笑的诱惑游戏之作所散发的光辉。威廉·康格里夫的《如此世道》(1700）里的米拉贝尔和米勒蒙特是最醒目的一对，他们为那一时期的舞台增添了自己的光彩。他们设法把对彼此的感情掩藏在令人眼花缭乱的语言之后，可同时他们也会拐弯抹角地流露出对彼此的深挚情感。这部戏把浪漫爱情的纯粹性与典雅之爱的复杂性杂糅在一起。

这两个人都遵守爱情游戏的规则，公开蔑视多愁善感和真诚的誓约。他们彼此用直率无礼的语调说话、向对方挑战，那些挑战是不知其所以然的人永远也无法理解的。当米勒蒙特嘲笑她的恋人那张严肃不苟的脸，说她把他的情书用来扎头发时，她听起来真是毫不含糊地冷酷。她不愿意接受求婚，尽管实际上她从来也不曾想过要跟谁结婚。然而，按照当时的风尚，她说她确实不想放弃自己所珍视的孤独。此外，她还有一大群仰慕者（她的名字在法语里的意思是“一千个情人”）。

而米拉贝尔呢？他不是圣人，而她也清楚这点。在这部戏里他还真有别的情人，其中的一个人甚至还指认他是自己孩子的父亲（他可能还真是）。他不会愚蠢到向她提议在没有得到她的姑母即监护人的同意之前跟她私奔，如果未经姑母的允许他们结了婚，她就会扣留米勒蒙特的财产。相反，他利用他的机智和聪明才智作弄监护人并赢得了她的同意和财产。米勒蒙特和观众谁都不会指望米拉贝尔在道德上完美无缺。在这个世故而且在本质上无情的社会里，如果一个人想活下来，就必须成为一个强者，真正的爱情也必须适应这一事实，即它只能是一种由技巧娴熟的游戏者下大赌注娱乐的游戏。

《如此世道》演出虽已有三个世纪之久的历史，然而今天的观众会发现它远远超出了自己的时代，特别是在第四幕戏里，当时恋人们正在草拟一份结婚合同，或称婚前协议，就像人们现在叫的那样。米勒蒙特要求即便是在婚礼之后，她的丈夫也必须恭敬地向她提出房事请求，而不应把它视为一种自动生成的权利。在早上她睡懒觉想要睡多晚就睡多晚，她在公开场合也不会忍受他使用亲昵的称呼，比如开心宝贝、宝石贝贝、小甜心，“以及其他那些令人作呕的时髦称呼”。她坚持有自己的隐私，拒绝“和傻瓜有

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

亲密往来，因为他们可能会是你的亲戚”。米拉贝尔则坚持她应该限制饮酒（不能喝烈性酒），不要和自己的女友分享太多的秘密；他吩咐说她不能在就寝时间在脸上涂面霜和护肤油，提醒她说在他们“共同的努力”有了结果，也就是她怀孕时不要穿紧身内衣塑形——对此，米勒蒙特嚷道：“讨厌的努力！”（然而所有的迹象表明这两个人都在期待这样的努力。）

“这些限制性条款表明”，他断定，“我可能会是一个听话乖顺的丈夫”。她答道：“如果签署了这份条款，而我再继续容忍你更久一些，我可能就会退化成一个妻子。”随后她又匆匆地补上一句：“不过，喏，这儿，先亲亲我的玉手吧。”

自《如此世道》问世以来的三个世纪里，语言本身已经发生了巨大的变化，即便考虑到这层因素，那些不习惯于公开张扬情感的夫妇们毫无疑问仍会从康格里夫这对著名恋人的戏谑中得到享受。他们成了一对偶像，表明精于世故的人们可以如何不动情感地坚守自己，同时又可以享受浪漫情感的快乐。今天的离婚率很高，虽然男男女女们都会为了获得成功和欣赏而互相较劲儿，可如今的米拉贝尔和米勒蒙特——他们可以说是最亲密的浪漫情侣——的数量多得可能会超过我们的想象。

事实上，游戏之爱一直都是一个流行主题，特别是对于某些观众而言。他们对于浪漫爱情的论调虽然看似玩世不恭，喜欢以此表现自己精于世故的品位，可私底下却渴望这种爱情的存在。经常斗嘴的夫妇都喜欢压住对方并希望对传统的中产阶级生活表达自己的蔑视，比如由斯宾塞·屈塞和凯瑟琳·赫本在20世纪40年代和50年代的电影中（参见第九章）扮演的那些两性平等角色，他们十分清楚地知道彼此真正相爱，然而，《当哈利遇上莎利》（1989）里的比利·克里斯托和梅格·瑞恩扮演的一对恋人对此却不知情；再如，更晚一点的朱莉安娜·摩尔和皮尔斯·布鲁斯南在《诱惑法则》里扮演的不太可能终成正果的那对儿。他们争吵的次数甚至比亲吻还要频繁，比表面上的爱慕之情还要多。在后一部电影中，恋人们在卧室里醒来，突然想起了前一天晚上他们由于饮酒过度，已经“意外地”结了婚，这使得他们之间明显的敌意又加深了一层。

爱情与婚姻

注意，本章迄今至此很少谈到婚姻。这个问题需要特别对待，因为有时在婚姻中权宜之计和算计比爱情本身还重要；有时在婚姻的开始，浪漫爱情还存在，但随着时日的流逝，这种感情却会变淡；并且，经常，而且是极为经常的状况是，男女间对于性别角色的不同理解会妨害真正爱情的展开。不错，真正的爱情能维系一生。毫无疑问，特别是在现代社会中，没有任何一种制度会像婚姻制度一样是如此非同寻常地复杂。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

维多利亚模式

让我们以维多利亚女王统治英国的这一段历史时期（1837—1901）作为开始，当时道德法规在大西洋两岸的力量变得十分强大。维多利亚时代是上层中产阶级的全盛期，它决定忘记自己卑微的历史，开始按照往昔贵族的方式“合乎礼仪地”生活。

男人结婚因为他们累了；女人因为她们好奇。双方都感到失望。
——奥斯卡·王尔德

正如人们最初对它的理解，维多利亚模式视婚姻不仅是值得尊敬的男男女女的目标，而且还是他们的义务，是主要的——事实上是唯一的——真正幸福的源泉。特定的性别角色由此产生。丈夫是养家餬口的人，男人的地位因此得以提高，女性的重要性减弱了。即便妻子继承的财产成为家庭收入的主要来源时，丈夫仍然是当家的人，他们对诸如他们的家应该安在哪里、子女应该接受什么样的教育、当然还包括子女们在何时与何人结婚等重大事务做出决定。倘若女儿可以嫁给一个有前途的未来行政官，儿子们常常就能有机会迎娶会带给他们大笔嫁妆的妻子。

妻子的工作是好好持家、管理下人、安排饭菜（总要考虑取悦丈夫的口味），并且还要适时地炫耀一下丈夫的资本净值。我们现在仍然常用的短语“炫耀性消费”就是由经济学家索尔斯坦·凡勃伦（1857—1929）在1901年杜撰的，用以描绘有金钱意识的社会所表现出的花钱习惯，其中包括为妻子购买昂贵的服饰以及可以用来展示丈夫成功的上等珠宝。

于是，在这样的社会中诞生出一种双重标准。按照此标准，人们期待女人，而不是男人，直至结婚前一晚都应该是处女。新郎有权迎娶其他男人都没有碰过的新娘，不论他自己的过去（或现在）是否有过越轨行为。一个不贞的妻子会被永远逐出礼仪社会；可一个有私通嫌疑的丈夫常只会招来其他男人恶意的眼光。妻子们不该提及这个话题。在维多利亚时代，一部部的小说和戏剧表现的都是降临在那些违背道德准则的女人身上的灾难。

双重标准的残余至今仍不同程度地为人们所接受。一百余年后，特别是在那些重视传统制度的人中间，它仍然发挥着影响，甚至为人们所赞美，譬如那些详加说明的性别角色，它们对家庭中每个成员的义务都有清楚的规定。今天在全世界，在一些社会里，家长制仍一如既往。子女的婚姻是包办的；女孩子极少有或根本没有受教育的机会；妇女不能在公开场合袒露脸部；在监护权纠纷中，子女都要归父亲。

在20世纪30年代，当家庭单位由于经济的不稳定而面临解体危机之时，有一部成功的维多利亚时代背景下的美国戏剧《和父亲一起生活》，这部作品的上演时间很长。《和父亲一起生活》由霍华德·林赛和罗素·克鲁兹于1938年改编自克莱伦斯·戴的同名自传。对许多人所公认的美好往昔，该片提供了一次亲切而怀旧的造访。戴的父亲，顽固而专横，是家里公认的主宰者，认为自己的话就是金科玉律，几近神授。戴的母亲——或许作者为了取悦现代妻子们——表面上会接受其从属的地位，尽管她会使用迂回的而从来不会是拌嘴或直接对抗的方式来实现自己的目的。有时，她会假装不解丈夫在

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

说什么，然后用一种混乱的方式跟他纠缠，最终让他感到头昏脑涨直至放弃自己原来的主张。这部戏在1947年之所以可以被改编成一部成功的影片，主要是因为在后二战时代，婚姻和家庭正在面临这一威胁：性别角色已经开始发生转变；此外，人们对于一个更为稳定的过去所生发出的怀旧感比前十年更为强烈。那么现在又是什么情况呢？

这部戏的电影版最近发行了DVD，一个年轻观众在网上评价道："这部片子真是愚蠢至极。"

各种新版的爱情婚姻及持续的疑虑

现在的人们对于过去所践行的家庭生活方式都抱着冷嘲热讽的态度，就像上文引证的那个DVD观众所说的那样。尽管如此，本章所回顾的对于爱情的不同态度，包括维多利亚模式，还在继续影响着我们的希冀和期待。朋友们在谈论新近宣布的订婚时，他们无论公开还是私下里常常想知道新娘或新郎是否在经济上做出了一个很好的选择，而当听说某个人"嫁对了"时，他们就会点头表示赞许（或羡慕）。

人们仍然认为书籍和电影是为男男女女的观众而创作的，英俊勇敢而温情脉脉的主人公仍然是一个看点。即便是在一个更为自由的时代里——家里更具有生产能力也更能挣钱的人可能是妻子——带子女去公园和做饭的家庭妇男也会成为一些老年人中间的话头，这些上了年纪的人同样可能还会回顾从自己与爱人交换结婚誓言的那一日开始直到第一个孩子出生的这段岁月。许许多多婚姻手册和日间电视节目上专家所推荐的"坦诚、平等和开放"的交流方法相对于更为柔和更为"女性化"的解决冲突的方式，对许多人而言，似乎仍然在实践中不那么奏效。

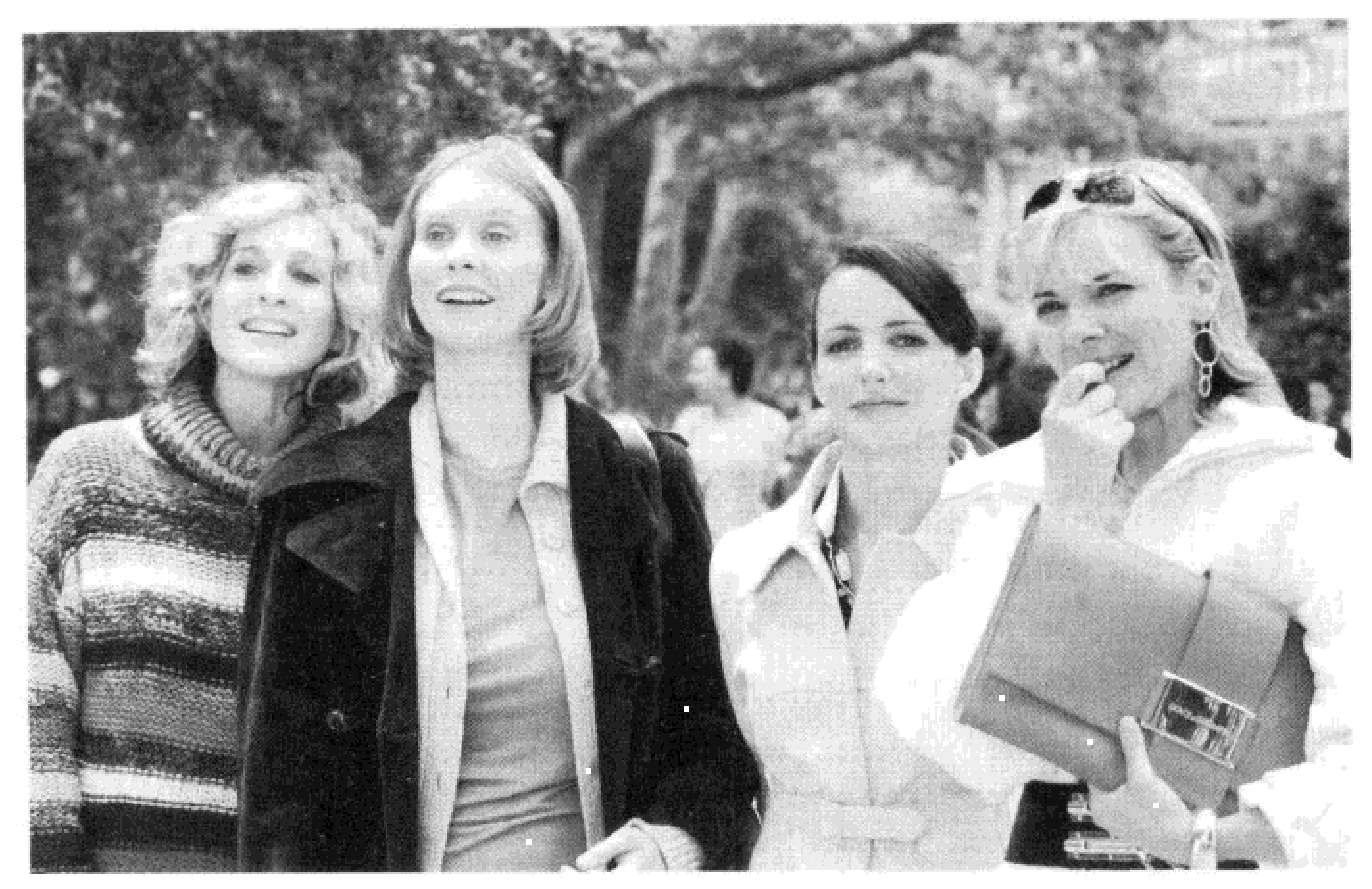
与此同时，21世纪使人们具有了更大的自由，最近报纸上刊登的结婚（或纪念庆典）通告不再局限于同一种族、阶层，甚至是同一性别内部的成员。关于两个人如何相遇又如何为彼此吸引的描述往往还包括远在公开交换婚姻的誓言之前一起去旅行、合租公寓。

女权主义思想也认为在亲密关系的事务中双方没有理由不采取坦率和开放的态度，即便这样做意味着否认只有爱情才使得生命臻于完满。温迪·瓦塞斯坦获普利策奖的戏剧作品《海蒂编年史》（1988）中的女主人公渐渐意识到，任何人都不必非得有爱才能活下去。在与一个同性恋医生有过一段令人失望的交往后，海蒂在丝毫也不尖锐的收场戏中感受到一种完全的自由去继续自己的生命，而不再需要同任何人保持一种长久的义务关系。

没有婚姻的爱情有时对于所有当事人来说都极为尴尬，但没有爱情的婚姻却使人变成了非人。
——凯瑟琳·安·波特

HBO的《欲望都市》之所以可以长期播映，并为各个年龄段的男女观众所喜欢，原因在于它顾及了方方面面。四个主要角色之间的友谊——其中一个人40多岁，另一个将近40岁——几近于阐释了亚里士多德对友谊的定义"一个躯体里的两个（在此是四个）灵魂，"因为她们几乎每天都要碰面吃午饭，分享她们生命中最隐秘的秘密。然而，每个女人却各有自身的需要：从纯粹欲望的满足到对一个更为传统的中产阶级婚礼和婚

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



HBO《欲望都市》里的每日聚会、一个检视了现代爱情定义的电视节目。从左至右：萨拉·杰希卡·帕克、辛西娅·尼克松、克丽斯蒂·戴维斯和吉姆·凯特罗。

姻的向往，再到婚姻与事业的平衡以及将高品质的性生活和一个真正两相呵护的关系统一起来的需要。在这部系列剧接近尾声时，公众开始揣测最后一集是否会表现她们每个人都满足了各自的所需。许多民意测验表明大多数观众都相信嘉莉·布朗肖这个主角会拒绝一切结婚的可能，她会坚强地意识到自己不必非得需要一个真正两相呵护的关系。毕竟，她的性伙伴是比格先生。按照今天的讲法，他是一个帅哥，一个每次听到责任时都会跑掉的花花公子。这集拍了几个版本，甚至连演员都不知道最后会采用哪一版。民意测验错了。比格先生突然变成了嘉莉所梦想的那种会疼人的有责任感的丈夫，这显然表明了剧作者或制片人的这一信念，即在内心里，美国公众是温柔而多情的，他们仍会普遍地愿意认为这种独一无二的另一半原型依然存在。

爱作为欲望之意这一古典观念还在继续发挥着它一直都很强大的影响，不论是在道德压迫时期还是在像我们这样更为悲观的社会里。文学、戏剧、电影和电视可以做到如其所愿地逼真细致，它们还可以使用一度被禁止的语言。每个人心里都是情欲至上，这一假定之所以存在，是因为广告以及商业广告会怂恿消费者，让他们希望拥有那些常常与插图和文字说明毫无关系的产品。不过，有些产品也会直接针对人们的生理需要和问题，包括阳痿的医治。单人喜剧演员对身体各个部分以及亲昵行为也不用再使用委婉的说法。在《欲望都市》里四个朋友坦率地谈论她们的肉体需求。该剧不再仅只把她们这样的女人当做怪异的滑稽角色来表现。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

然而，每个浪漫或反浪漫的故事都是为了有人去读或看。倘若我们愿意，我们甚至还可以从阅读现代的童话故事中获得享受，例如杰克·宰普斯的《别把宝压在王子身上》(1986)，它以一个聪明而诙谐的（她不羞怯，不像典型的少女那样，也不笨不傻）公主被引荐给一个邻国的王子开场。在一场王室盛宴上，他坐在她的身边，完全为她的美貌和魅力所倾倒，马上坠入爱河。双方的家人都很高兴，期盼婚礼马上就可以举行。可是，当他们起身跳舞时，他惊骇地发现她竟然比他还高。第二天，他在马背上炫耀，期待她会仰慕自己可以出色地跨越篱笆和沟渠，可她却展示出更为高超的马术。在王子取消婚礼后，她的腿不能动了，只有卧床。此时王子对她又有了优越感，便屈尊去探访她，但当他发现她的谈话技巧竟如马术一样出色时又再一次拒绝了她。孤独绝望之中，她失去了声音，现在她既不能动也不能说，至此才变成王子可以接受的候选人。不要担心！这位公主决定拒绝他的求婚而接受另一个人，这个人虽然比她矮而且也不像她那么能说但他却仰慕她的所有才华。她恢复了健康，此后他们一直快乐地生活在一起——不过，是由她来当家做主。

即便是在对性别角色的新定义中，我们也可以看到人们消极的态度。女权主义作家舒拉密斯·费尔斯通警告说：新的自由以及对于古老准则的拒绝同样会给女性带来危险。

> 为了实现传统上的性别剥削，通过让女性确信惯常的女性游戏和要求是可鄙的、不公平的、假装正经的、过时的、清教徒式的和自我毁灭的，一种新的可资男人选择的女性特征储备库被创造出来……解除了女性那么痛苦地争取到的一点点保护。[15]

病危之际的爱

将爱和疾病联系在一起在人文学中具有悠久的历史。一些新的作品可能会让我们想起 19 世纪的歌剧，譬如威尔第的《茶花女》。在这些歌剧中，女主人公通常会死于肺结核，人们从前对它的称呼是痨病。我们已经讨论过乔纳森·拉森的《吉屋出租》，它是普契尼的《波西米亚人》的现代翻版，在这里艾滋病取代了痨病。

艾滋病对于娱乐界有巨大影响。许多演员和舞蹈演员患上此病后很快死去，尤其是在 20 世纪 80 年代，当时治疗手段还没有现在先进。作家为我们创作出许多戏剧作品和电影，它们表现了在不可避免的死亡阴影的笼罩下爱由此所获得的强化和加深，还有在恋人呵护下的垂危的病人；而在其他情况下，这些恋人或许永远也不会有机会表现出自己关爱他人甚于关爱自己。

拉里·克莱默创作于 1985 年并在 2004 年得以再度流行的戏剧作品《常在我心间》里有一场极有感染力的令人心碎的场面。悉心护理濒危艾滋病患者的爱人提着一袋副食品回到家，心想着怎么哄他的伴侣吃点东西，不料他竟躺在地板上因为持续不断的发热而抽搐着。呵护者的深重悲痛突然爆发并转换成对于死亡、对于与自己恋人的生离

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

死别，对于这个自满、对这一切视而不见的社会的愤怒。盛怒之下，他把东西都扔到躺在地板上的那个可怜的病人身上，恶言谩骂，泪流满面。克雷格·卢卡斯的《爱是生死相许》(1990) 里有一场戏同样令人难忘：一个男人抱着垂危的恋人，让他“走吧”，即使这意味着与他永远的诀别。

或许我们可以说今日世界的健康危机竟出人意料地让许多作家对盛行在较为和平时代里的爱不再抱着愤世嫉俗的态度。或许死亡的阴影使人们认识到，我们无法担负对一种珍贵理想的放弃所带来的后果。1992 年的歌舞剧音乐片《蜘蛛女之吻》表现的是，美国南部监狱有两个囚犯，一个是同性恋，一个是异性恋，他们同住一个牢房。尽管到处充斥着死亡，但他们却通过对彼此发展出一种乍看似乎不大可能的关系而超越了自己的恐惧。异性恋不再讨厌同性恋——至少是在那一个夜晚，他发现任何形式的爱都要好于孤寂和遗弃。

爱和老人

死于艾滋病的年轻人有成千上万，同时因为新药品及新治疗手段的出现而极大地延长了寿命的老人也不计其数。现在，许多老年人都没有想到自己可以这样健康长寿，然而，他们却会面临着另一种不同的问题——如何克服社会及其自身对于什么是年逾六十之人（不）可接受的得体行为的模式化见解。多年之前，人们从来不会听到这种说法：“抱歉。奶奶今晚不能带孩子，因为她有个约会。”

诺贝尔奖得主加布里埃尔·加西亚·马克斯出生于哥伦比亚 (1928)，按照他的看法，人们从来不会因为上了年纪而无法爱以及被爱。他于 1988 年创作的小说《霍乱时期的爱情》关注的是疾病和衰老两个问题。在故事开始，弗洛伦蒂诺·迪亚斯，一个相貌平平又笨手笨脚的年轻人因为深爱费米娜·达萨而不能自拔。可是，费米娜却选择嫁给了一个成功的医生，这其中的一部分原因在于她觉得这位不屈不挠的追求者如果说算不上令人讨厌的话，也确实非常古怪。尽管如此，这位炽热的崇拜者对他深爱的女人五十余年忠贞不贰。最后，费米娜的丈夫去世，弗洛伦蒂诺这时又重新开始追求起她来，虽然两个人都到了这把好像不再能谈情说爱的年纪。

最终，费米娜还是同意与弗洛伦蒂诺结婚，也许她觉得只有这样做才可以摆脱他没完没了的追求。他们的国家正逢霍乱，在他们为了避开疫病而登船长途旅行的开始，她无意与他分享自己的身体。可是，一天晚上，费米娜终于顺从了他无休止的要求：

> 然后他看着她，看到她赤裸的上身，正像他以前想象她的那样。她的肩膀满是皱纹；双乳松弛下垂，包裹着肋骨的是一张松松垮垮的皮肤，那感觉就像一只青蛙的表皮那样苍白而寒冷。她拿起刚刚脱下的胸罩掩住胸部，关上灯。然后他坐起来，开始在黑暗中脱下衣服，并把脱下的每一样东西都扔到她的身上，而她又把它们给扔回来，开心地笑得要死。[16]

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

那么在这种情况下爱是什么？我们不能说这个词在此不适当或不包含性别内涵，因为这对老人在婚礼夜晚之后一直纵情于充满激情的性爱。那是他们的救赎恩典。他们的爱不是柏拉图式的，因为他们五十多年失去联系，彼此几乎对对方的心灵一无所知。不论他们在一起享受的是什么，毫无疑问那都是好的，这似乎也是作者对于解决这个世界的问题所提供的一种近乎神秘的答案。

爱，当然，胜于恨，不是吗？

想象一个只有性存在的世界

在三部抨击乌托邦主义的小说里，显而易见的是要将爱与性分开的警告。乌托邦主义认为人们可以用理想的方式规划和经营社会。这种见解可以一直追溯到柏拉图的《理想国》，在他所描述的社会里，父母会把新生儿托给国家照管，而国家会把他们培养成理性的人，他们之间没有情感上的好恶，认为婚姻的目的仅只是为了繁殖。

在奥尔德斯·赫胥黎1932年的小说《美丽新世界》中，所有情感上的困惑都可以通过经常性地服用一种名为“唆麻”的药片而得到克服。人们可以轻易地享受肉体上的快乐，而不必怀有愧疚和责任感。伴侣们暂时性地拥有、享受彼此，然后再另觅他欢。这不仅会得到国家的宽赦，而且也是国家的要求。繁殖事宜由熟练的科学家通过体外授精来完成。这样就可以在实验室孕育孩子。婴儿与父母没有关系；他们出生后立刻会受到国家监护，作为未来有生产能力的公民而得到国家的仔细料理和调教。

国家里唯一的禁忌是对另一个人怀有温柔的情感。换句话说，性可以，爱不可以。在一个为了效益而仔细设计的世界里，浪漫的爱只会成为祸害。然而，赫胥黎的主人公内心里的某种感觉却告诉他，自己的生命要比这更丰富，他正在失去什么。他设法逃离了乌托邦浪迹远方，在那里他找到一群按照核心家庭方式生活的人们，并加入了他们的行列。平生第一次，他感到了幸福。

每一样东西都是其所是，每一样东西都存在，仅只因为我热爱。
——列夫·托尔斯泰

在乔治·奥威尔的小说《1984》（写于1948年）中，爱又一次因为与国家利益的冲突而遭到禁止。国家是由一个看不见的一直对所有人严加监视的老大哥统治的。这部小说创造了一个不朽的表达：“老大哥在监视你”。现在人们用它来描述公共建筑里的监视技术、对于抗议示威队伍的监控，以及越来越普遍的在电话上安置窃听器的做法。男女主人公打破了所有的清规戒律，双双坠入爱河并纵情于肉体之爱的欢愉之中。不料，他们最亲密的时刻和私下情话却被人发现并被曝光。作为惩罚，他们被送到了一个康复中心去洗脑。颇具讽刺意味的是，这个中心就叫做爱情部（the Ministry of Love）。当奥威尔写作这部小说时，二战刚刚结束，苏联共产主义被视为最大的敌人。这本书一直是一个强有力的反乌托邦声明，它不仅仅是一个反对政府干涉个人隐私权的强有力的警告。

在马格丽特·阿特伍德于1986年创作的《使女的故事》中，妇女被剥夺了除了生

PDG
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

殖权之外的一切权利。每一名妇女都被赋予了一个称谓，用以标示她对国家的义务。妇女不能接受教育，不能选择她们的职业，不能基于爱情选择配偶。题名的使女是一个奴隶，她必须时刻穿着一件标识身份的衣服；她的名字奥弗雷德（Offred）的意思是“弗雷德的”（of Fred），属于拥有她的那个人。当弗雷德和奥弗雷德做爱时——一个女人进入生殖期后即被要求如此——他的妻子也会在场监视整个过程。生下来的孩子为夫妻共有。再一次，我们看到作者担心国家权力会过分膨胀，即便是在一个民主国家里，它也会成为压迫那些被视为异己者的工具。

一项贯穿于所有这些小说里的声明是，爱乃自然本能，因此不能受到各种外在力量的排斥或控制。一些人可能会辩称，这种爱仍只建立在情欲之上。抑或，爱不只意味着情欲？

人文学给我们上的重要一课在于，我们所有人都拥有选择的自由，其中还包括这种自由，即我们可以按照对我们而言最有意义的角度来给爱下个定义。

骑士制度是否是构成“爱”的重要元素？抑或“爱”是向稳定而牢不可破的家庭关系的回归？又或是一场人们不指望能够永恒的游戏？再或是征婚栏里的一则广告？

我们可能会选择单身，而不需要与一个公认的终身伴侣出双人对。

当我们按照传统的要求，与一个我们的家庭和朋友都可以接纳的人结婚并适应一般人所公认的性别角色时，我们可能会感到这种做法更为稳妥。

本章年表

孔子	公元前551？—前479
柏拉图	公元前427—前347
奥维德	公元前43—公元18
佩特洛尼乌斯·盖厄斯	公元1世纪
我默·伽亚谟	卒于1123
阿奎坦的埃莉诺王后	1122？—1204
杰弗里·乔叟	1340—1400
巴尔达萨雷·卡斯蒂利欧内	1478—1529
安东尼奥·阿列格利·柯列乔	1494—1536
本·琼森	1573？—1637
彼得·保罗·鲁本斯	1577—1640
约翰·韦伯斯特	1580？—1625？
伏尔泰	1694—1778
亨利·菲尔丁	1707—1754
纳撒尼尔·霍桑	1804—1864
理查德·瓦格纳	1813—1883
理查德·伯顿爵士	1821—1890
亨利·詹姆斯	1843—1915
索尔斯坦·凡勃伦	1857—1929
罗伯特·弗罗斯特	1875—1963
阿多斯·赫胥黎	1884—1963
弗里德里克·加西亚·洛尔迦	1898—1936
约翰·斯坦贝克	1902—1968
乔治·奥威尔	1903—1950
加夫利亚·加西亚·马尔克斯	生于1928
玛格丽特·阿特伍德	生于1939
温迪·瓦瑟斯坦	生于1950
谭恩美	生于1952

我们也可能会确立自己的准则，而不会去关心哪个人赚钱更多、哪个人年纪大多少或小多少，甚至是去挂虑此时此刻似乎如此美满的关系是否“会”或是否“必须”维系一生。

或者我们还可能会决断说，爱不需要定义，而仅只需要体验，正如诗人汉娜·卡恩希望我们可以相信的那样：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型

阿多尼斯：希腊神话中为阿佛罗狄忒倾心相爱的英俊青年；在我们的时代，指真正的男子美的典型。

老大哥：初系乔治·奥威尔的小说《1984》里的一个委婉说法，指独裁主义领导者及国家机构；现指任何一种侵犯个人隐私权的权威形式。

养家糊口的人：初指父亲，因为他是一家之主及家庭收入的主要来源；现指父母之一或父母二人。

丘比特：罗马神话中，玛斯和维纳斯之子；在我们的时代里，系爱情的化身，一个长着翅膀、专事恶作剧的小天使，他用箭射中男男女女使他们坠入爱河。

泰姬陵：初指印度的一座巨大纪念物，乃一位皇帝为了荣耀自己亡故的妻子而造；现泛指极尽奢华、造价昂贵的大厦，例如一座价格超出大多数人支付能力的奢侈旅馆。

堂吉诃德：塞万提斯的小说《堂吉诃德》的主人公，因阅读了太多典雅的骑士文学而相信自己是一名侠义骑士；一个耽于妄想的理想主义者的偶像。

家庭：全世界范围内基本的社会单位，通常包含社会责任感，如果一个人没有承担家庭责任，常会因此心生愧疚。

维纳斯：罗马爱情女神；现指任何一位漂亮得人见人爱的女性。

乌托邦：源于托马斯·莫尔爵士的同名著作，指一个精心规划和维护的理想社会；现为一处理想的生活处所或一种极乐心境的原型。

署　名

倘若我歌唱因为我必须如此
我由歌唱的尘土而成，

倘若我哭泣因为需要如此
我由浇灌的种子而成，

倘若像纠结缠绕的老树
生长　没有任何对称

又没有优美的结构　去避开
正在落下的利斧，这点小痛，

然而至少有一点我确信无疑
其中这一切都会留下我的署名

在它来临之际我知道那就是爱
我要直呼它的芳名。[17]

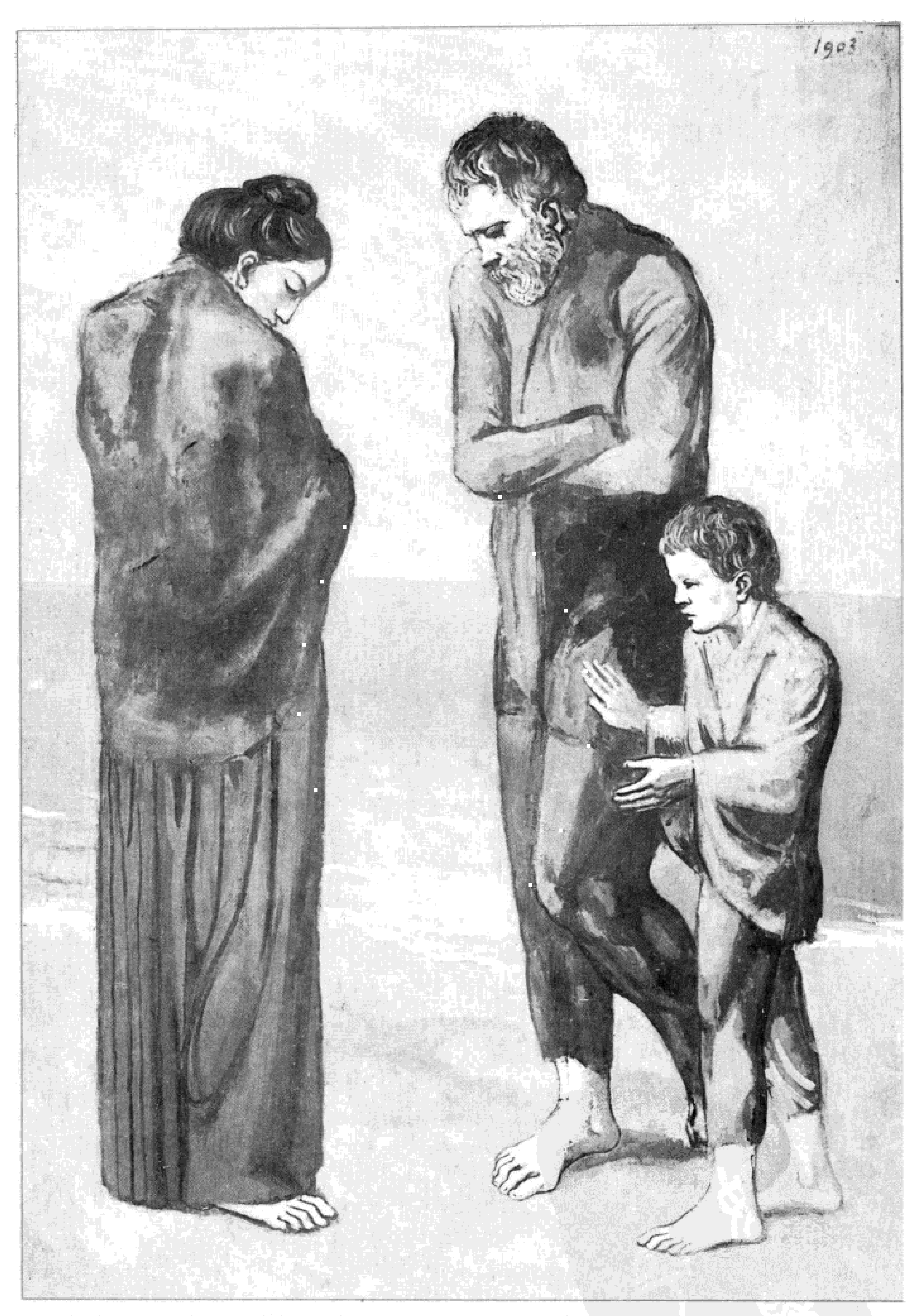
更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

思 考

1. 人们有时把柏拉图式的爱解释成一个阶梯，始于对肉体合一的愉悦，后升华至两个心灵的合一。你认为柏拉图对于最高形式的爱所下的定义至今仍然适用吗？试说明原因。
2. 对你来说，真正的友谊是否比一次令人满意（即使是暂时性）的肉体关系更（不）重要？
3. 人们都知道，那些觉得子女没有对自己表现出足够感激之情而不开心的父母常会说："说到底，瞧瞧我们为你付出的一切。你难道不觉得亏欠我们吗？"在讨论家庭之爱时，是否应该使用"亏欠"这个词？
4. 尽管出现了女权解放运动，并有如下这一事实的存在，即丈夫常常需要从工作的妻子处获得帮助，根据你自己的观察，试举例说明维多利亚时代的性别角色原型依然存在。
5. 发掘你的创造力，写一篇小故事，假定你在本章读到的两个角色彼此相遇。譬如，罗密欧可能会对乌尔里克·冯·利希滕斯坦说什么？而女继承人的父亲又可能会对特里斯坦说什么？抑或米拉贝尔可能会对阳台上的朱丽叶说什么？
6. 继续发掘你的创造力，编一个两人对白，他们在描述彼此的关系时都使用了"爱"这个词，可却以某种方式表明每个人在使用这个词时，对它有不同的理解。
7. 倘若有人宣称他们彼此相恋，而且"相恋"的真正含义是他们对彼此只有生理欲望，那么，如果一个人对另一个人只是说"我想要你"，这种说法会有用吗？或者，我们是否需要掩饰实际的想法？倘若需要，试说明原因。
8. 浪漫爱情是否也包含了你对情感关系的期待？或是你对婚姻的期待？或是这二者兼而有之？又或者，它仅只是一种凭空的想象？
9. 看两三部电视连续剧，它们均以某种方式表明，可以归结在"爱"的名目之下的关系可以有多种表现形式。讲一讲你发现到的爱的不同含义。谈一谈其中所包含的对于性别角色的看法。
10. 设想你隔壁住着一个独身老（妇）人，他/她突然找了一个伴儿，两人每天晚上都会搞聚会直到凌晨。再进一步设想，邻居们，包括你父母，签署了一份请愿书要求警察禁止街坊里的这种不良行为。写一篇讲稿，向这两个人说明为什么他们的行为不妥，或者写给请愿者，说明为什么他们的态度不妥。
11. 本书指出，罗密欧与朱丽叶使用的语言已经成为此后的浪漫语言。假设你与一个小孩子正在听这部戏的选段，他/她不明白你说的"真是太浪漫了"是什么意思。你将如何给他/她解释？



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



毕加索的令人难忘的形象捕捉到了死亡所带来的普遍痛苦。巴伯罗·毕加索,《悲剧》, 1903

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第十四章

生死观



一些人文学研究者坚持认为，值得我们关注的人文艺术应该一贯地肯定生命。它们应该提醒我们记住生命终究是美好的。为什么要读、看和听那些让人感到压抑的东西呢？另一些评论者认为人文学的功能在于呈现人类经验的真实，其中有些经验会肯定生命，有些不会；倘若隐瞒人类存在中的晦暗面，我们伤害的只能是自己。

毫无疑问，有许多小说、诗歌、戏剧和电影一直受人欢迎，这主要是因为它们让我们感到乐观向上。还有许多人对于持续的乐观主义是否是人们可以采取的最好方式却不那么肯定。他们告诉我们说，拒绝承认死亡也许可以带来一时的快慰，但我们不能永远对它置之不理。死亡的主题激发了最为辉煌的视觉艺术、音乐、戏剧以及文学作品的诞生。

本章将要探索的问题是，对于死亡的思考如何影响了艺术家和哲学家，其作品对生活作出了怎样的肯定或否定，以及大众艺术是如何利用我们对于死亡的恐惧和迷恋的。

许多（不是所有的）艺术家和思想家一直为自杀、酗酒、吸毒、犬儒主义所困扰。他们的书信和日记是其苦难的证明。尽管赫尔曼·梅尔维尔于1851年创作了伟大的小说《白鲸》，但他却经常感到抑郁，对自己的天赋似乎浑然不知。文森特·凡·高因为得不到认可而感到绝望，对即将到来的疯狂深感恐惧，而最终他结束了自己的生命。欧内斯特·海明威对于自己正在丧失创造力的恐惧可能是导致他自杀的一个重要因素。

然而，尽管这些艺术家感到不快乐，他们每个人却在死亡阴影的笼罩下继续创造着伟大的作品。梅尔维尔写出了《比利·巴德》，海明威写出了《老人与海》，凡·高几乎直到最后一刻还在继续着他那非凡的创作。有时，伟大乃是在万劫不复的痛苦和自我怀疑中诞生的，而我们公众则是它的受益者。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

绝望的艺术家们的作品影响我们的方式有两种：第一，体验其丰沛的创造力对于我们而言，是对生命的肯定；第二，其作品为我们提供了一个更为开阔的视野，使我们能更加坚毅地面对生命，我们了解到随着生命的展开，会有许多困难要去克服；我们还了解到死亡是每一个人不可避免的结局。一旦我们能够认识并接受死亡，它就会丧失其威慑力。正如约翰·多恩（第四章讨论过他）说得如此令人难忘："死神，你必将死亡。"

信念缺乏一贯性在生活中是一种死亡的表现。有些信念互相矛盾。譬如，认为幸福在来世的信念与不能忍受放弃此生的享乐这种信念之间彼此抵牾。我们有许多人都会乐意拥有一份富足、刺激、既有美名又有财富的人生，同时又有永恒的幸福。

有一些人，他们之所以鄙视对于生命终点的思考是因为他们太看重自我。要是将来某个时候自己会不再存在，这是根本不可能的。仅次于"不朽"的事就是许多人对自己葬礼的憧憬。在幻想中，他们实际上也会出席自己的葬礼，听别人对他们会说什么。即便人们不会为他们唱赞歌，这样的幻想可能也非常有趣。勇敢地面对现实生活，面对这一事实，即，我们每个人只是这个世界的短暂过客，这个世界在没有我们的时候还会继续存在，这样的态度有助于我们对它心怀祝福，对未来致以良好的祝愿。

然而，生命短暂这种观念却是另一种形式的自我迷恋。有一个人，在一生中获得许多公认的文学成就而颇负盛名，当有人问他衰老是否令人讨厌时，他答道："每当我想到这个世界即将迎来那些可怕的事情时，我不在乎衰老，不在乎面对死亡。"这种看法可以被重新表述为，"对于我的死亡，其中的一个补偿是我不用活着去面对可怕的未来。我可以把它留给继续活着的人们。"这不是一个有勇气面对生活的范例。能说出这种话的人是那种让自己每天都笼罩在死亡阴影中的人。

我们希望，在人文学中对于死亡的这份思考可以激励你去检省一下自己目前有多少否定生命的想法和行为。你可能发现死亡未必只发生过一次。可悲的是，许多人都会不必要地一次次死去。

死亡形象

有许多种思考死亡的方式：它是一个就在那儿伺机捕获我们的敌人；一种把我们所有人都扯平的力量；虔诚者和勇士生命中光辉的最后乐章；气数完结之时我们每个人命定的结局；一个妩媚的女人或一个潇洒的男子，她/他会张开怀抱欢迎并邀请濒临死亡的人前往一个祥和快乐的港湾；一个自然事件，构成普遍循环的一部分，不过，这种看法现在并不常见。对于死亡的诸多思考方式表明，它在我们的想象中会以多种形式出现。

死亡可以是一个相簿，里面的照片包括映着烛光的墓穴、头骨、戴面具的凶手、戴黑色头兜的男人、一个拿着长柄大镰刀的狰狞收割者（the Grim Reaper）。经营这些死亡形象的生意非常红火，这使得我们相信如果我们不愿意享受那种既恐惧又安全的感

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

觉，我们就不会看它们，或参加所有人都会穿戴恐怖服饰的万圣节聚会。可能会面临死亡的想法让那些坐过山车的人感到非常刺激，他们会站起来，嘴里大叫："脱手！"同样，人们也喜欢坐船穿过漆黑的隧道，其中常有骷髅突然冒出来，或者，有尸体从棺木中闪出来。

有时，为了缅怀逝者，人们还会通过对生命的肯定来赞美死亡。在西班牙语文化中，譬如墨西哥和波多黎各文化中每年举行一次的鬼节（Day of the Dead）。最初，它是每年年初庆祝的阿兹特克人习俗。后来，为了能与基督教的万圣节重合，便改在了每年的11月初。如今，庆祝这个节日的地方更多是乡村而不是大城市，不过，不管在哪儿，人们都会先去给亲人扫墓，把他们的坟墓装扮一番，然后过节，饱食各种食物，包括骷髅状的糕点和糖果。

在下面这一小节，我们将学习思考死亡的各种可能性，它们取自艺术、文学、大众媒介以及我们自己的想象。我们学习的目的是为了找到肯定生命而同时又不拒绝思考死亡的方法。

大众艺术中的死亡

一种超出人们意料的肯定生命的资源也许是大众艺术中对于死亡（包括一切暴力、谋杀、自杀以及其他自我毁灭行为）的表现。公众会排队买票看恐怖片、凶杀案侦探片、甚至是汽车大赛。他们也许不知道这些活动是对生命的肯定，但事实上，它们只有在把死亡变成一种非现实之物时才能做到这一点。

19世纪末20世纪初，大众艺术包括杂志、通俗小说、舞台传奇剧以及帐篷里表演的杂技，譬如马戏和《狂野西部》。发行量大的月刊会连载恐怖故事。以表现小孩子和羸弱少女夭亡为主题的煽情而催人泪下的故事是那些传奇剧的主要内容。被英国报业称为"廉价惊险故事"的通俗小说使读者可以读到大量耸人听闻的故事，其背景通常是闹鬼的房子、阴森可怖的城堡，或是偏僻的旅馆，其中必有蜘蛛网，壁橱里吊着尸体，远处传来恐怖的惊声尖叫，外面则暴雨倾盆、雷声大作。

布莱姆·斯托克的《卓古拉》(1897) 攫摄着公众的想象力，其题材一直深受人们喜爱。死者潜步跟踪生者，这为我们提供了一个我们似乎永不会厌倦的神话。在我们的时代里，安妮·赖斯以流传数世纪之久的吸血鬼勒士达为素材而创作的小说无疑是最畅销的作品。主人公的嗜血之癖甚至驱使他来到迈阿密海滨。在那里，他会从黑暗的巷子中夺路而出，嗜杀无辜的老人（你可能以为这个题材太恐怖了，读者根本无法消受）。

马戏表演、骑术表演以及类似的节目继续吸引着观众，他们显然喜欢观看表演者面对的"危险"，赛车大赛就更不用说了，他们喜欢玩命的速度，喜欢看到很可能会发生的严重撞车事故，虽然人们不愿意承认这点。观众距离被困在燃烧着的汽车里的赛手很远，这使他们可以很容易把自己从真实的恐怖事件中抽离出来。不管是在跑道上，还

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

是在电影院里，在一个安全的距离以内“面对”死亡可以让我们感到自己坚强得足以承受真正的恐怖。

然而，在日常生活中，人们却认为纠缠于死亡的人是“病态”的。保险推销员承认寿险对年轻人，甚或中年人，是一个敏感问题。推销员必须使用委婉的说法，譬如，“假如你遇到了不测……”人们建议已婚夫妇在他们生第一个孩子后应该马上立遗嘱，不过，律师会说他们很少会这样做。“死亡”和“死”在交谈中被看做是大煞风景的两个词。相反，我们应该说“过世”(passing on)。大众死亡神话似乎根本没有让我们对自己终有一死这个事实做好心理准备。

我们只能通过谈论在世界上以及在我们内心中正在发生的事件使其富有人性，并且，在谈论这些事件的过程中，我们学会了如何让自己成为人。

——汉娜·阿伦特

大众死亡神话的很大一部分观众是未及中年的年轻人，他们认为在必须面对的类似像遗嘱及殓葬安排这样的事宜之前自己还有大把的时间。一边狼吞虎咽地吃着爆米花，一边出神地望着血腥银幕的观众喜欢猜测：那个走在僻静街道上的无辜者将会遇到什么危险事，他们喜欢体验其中的恐怖。他们对死亡一定感到恐惧，会把它掩藏在自己的潜意识之中，正如吸血鬼躲在门厅里一样；不过，这是一种在人们真正地面对它之前，可以小驻片刻的恐惧。看这些影片的观众似乎都不希望生命可以战胜死亡。有时，它们会加进离奇的大团圆结局，这样，影片的级别就可供年轻观众看；然而，具有讽刺意味的是，他们是最不需要大团圆结局的人。情况常常是，你越是年轻，你就越是会感到自己不会死。

对死亡神话受欢迎的另一种解释是，那些年纪再大一点，因而“不那么可能”不会死的人之所以可能喜欢看暴力死亡的场面（更不用说许多表现不治之症的电影和电视节目），是因为这些灾难发生在别人身上。据16世纪法国作家拉罗什福科的说法，我们都“愿意承受别人的不幸”，其中包括真实生活中的悲剧。

近年来，大众神话制造者们从宣告世界末日的到来及好人得救的通俗小说中大发横财。这些小说常常可以在次经和描写地球为流星和彗星所毁灭的电影之间取得一种平衡。因为二者同样受人欢迎，因此，我们可以得出的唯一结论是，它们有一个共同的来源：保证死亡可以被征服，这或者是因为它发生在银幕上为表演死亡而赚钱的演员身上，或者是因为对于心地纯洁的人而言，他们可以在死后得到救赎和永生。

凶杀奇案是19世纪的一项发明。在所有死亡神话中，它也许最受人欢迎。它的出现与杂志的发展及其无止境的对于悬念故事的需求相并行。悬念故事可以分几期讲完，因而可以保证读者会迫不及待地到报摊上购买下一期杂志。“是谁干的？”这一问题最初是由埃德加·爱伦·坡的悬疑凶案及其侦探杜宾、阿瑟·柯南·道尔及不朽的夏洛克·福尔摩斯提出来的。这里的关键是读者可以应邀跟着作者一起“玩”逻辑推理，在真相大白之前解开谜团。然而，坡和道尔还可以创造出恐怖并足够骇人的场面，可以把读者吓得晚上睡觉连灯都不敢关。

凶杀奇案非常畅销。有趣的是，阿加莎·克里斯蒂、P. D. 詹姆斯，玛丽·希金斯·卡拉克和帕特丽夏·康维尔——她们都是女性，她们的背景几乎显示不出她们对暴力死

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/





维多利亚时期一个著名的插图画家对腺鼠疫的拟人化表现；一幅现代漫画表现狰狞的收割者正琢磨着配备什么新式装备。奥布雷·比亚兹莱（1872—1898）、《鼠疫》（左）；《纽约客》（右）、2001年6月11日

亡的兴趣——可能比更为杰出作家的真本还要畅销。为什么人会沉溺在生命似乎极为廉价的小说中来逃避恐惧呢？答案是所有这些技巧娴熟的作家创作的小说都发生在一个逻辑的世界中，好人不会死，而且，侦探——不论男女——会随时去发现谋杀者合理的作案动机。如此一来，暴力既不显得荒谬，同时又会受到惩罚。

可是，大众神话很少会把我们付钱让它做的工作进行到底。它没完没了地迷恋潜伏着的恐怖以及暴死，它向我们保证死亡并非偶然，也不会威胁到个人。这种迷恋和保证可能使我们变得脆弱，无法克服这个极为讨厌的事儿：面对现实。如果我们要坚强并善于做人，我们就一定不能试图回避真相，而要探索各种有意义的方式去对生命说“是！”

幽　默

即将成为葬礼司仪的人在为州委会颁发尸体防腐处理资格证书的考试做准备时，通常会表现出强烈的幽默感。一个最受人喜欢的笑话讲的是一个高尔夫球运动员。当有人问她的丈夫那天为什么没来和她一起打球时，她答道：“他在前面呢。”[①]“噢，对不起”，那人说，“葬礼什么时候举行？”她抬头看到在他们头顶的路上有一行车队，便说：“想必是现在吧。”另一个笑话讲的是一个要死的人，他的最后请求是：“我想吃妈妈做

他们把我砍倒，而我却高高地跃起。我的生命永远不会死亡。如果你活在我的心里，我就会驻留在你心中。他说，我就是舞蹈之王。

——民歌

① 原文为“He passed on.”“passed on”在英文中亦是“死亡”的委婉说法。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的苹果卷。”他得到的回答是“妈说葬礼之后才能吃。”这两则笑话事实上都表现出明智而健康的死亡观（death attitude）。生命还得继续。在一个幽默故事中去面对死亡总比压抑对死亡的恐惧或是避而不谈死亡更可取。因为受到压抑，死亡观于是就会被夸大，对于死亡的预想也就会更可怕。笑看死亡——当然是适时地——比嗜读凶杀故事也许更为健康，因为后者事实上是在否认死亡这一事实，尽管其中出现了许许多多的死亡，还有那些毫无戒心的人沿着漆黑的街道走向自己的末路。

对于死亡的放大和美化

我们常放大死亡在我们生活中的地位，这与我们对自我的重视成直接正比的关系。我们大多数人都希望得到别人的认可，能成为上帝的选民，能作出特殊的成就；情况如果是这样，那么我们很少有人会把死亡随便地视为一种自然事件：不管何时来，我们都要接受。放大死亡——把死亡标记为一种发生在大人物身上的特殊事件——就是在为我们自己炮制神话。

重视名流的死亡通常是我们掩盖对于自己终有一死的恐惧所采用的方法。或许，我们许多人都会有意无意地认同葬礼的华丽和庄严。知名人士、受人尊敬的作家去世后，国家首脑往往会对其一生的成就给予滔滔不绝的称赞。我们深受感动，仿佛这特别的致敬是给我们的一样。葬礼演说常常是对一个人的价值作出的最后总结，并且，它还可以——至少一时地——驱散我们暗中的不安全感，驱散我们掩藏起来的对尘世上的价值所怀有的疑虑。

在飞入凝着露水的空中之前，它们一起一伏地唱着，声音还没有刚刚醒来的百灵鸟发出的吱吱叫声大，可却哀伤而充满了死亡的凄凉……一会儿，草地就会变得一如往常一样光滑——露珠在埋葬小仙女的地方上闪烁着。

——克里斯托弗·诺斯

在夸大死亡的作用时，我们还会意识到死亡的痛苦，仿佛看到死神挥舞着的镰刀，因此，我们需要发明各种保护自己的策略。对于刚刚死去的人，我们可以说的最好的话就是他 / 她走得非常平静，或者，死亡是在睡梦中来临的。在元神话中，英雄的死亡通常与其他凡人不同。他的死不会表现为肉体的痛苦，而是一次美丽的旅程，前往一个神秘而没有丝毫威胁的国度。亚瑟王死于剑下，它来得非常之快。他没有痛苦的呻吟。在最后一次合上眼睛之后，他的尸体就被放到了一只起锚的船上，它缓缓地驶向阿瓦隆：伟大勇士的家园。

在希腊神话里，死亡的结局有两处。其中一处是人所共知的冥府，由地狱之神哈得斯统治。然而，希腊人还有一个他们自己的阿瓦隆：极乐世界，一个阳光灿烂的至福乐土，战死沙场的英雄家园，他们通常不会感到死亡的痛苦。巴黎人希望让自己的大街看起来也像完美的乐土，因此为其取名“香榭丽舍”——字面的意思是“极乐世界”——颇有意味的是，这条大街通向的尽头是无名士兵之墓。

1955 年，J. R. R. 托尔金完成了风行一时的三部曲《指环王》的创作。其中的主人公，小矮人弗罗多在一生中面对过许多严峻危险的考验，其中包括一条狰狞的恶龙。他的死有一点像亚瑟王，只不过《指环王》中从未说明他确实已死。弗罗多装备好自己的

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

小船，启程前往“灰港”。

> 小船驶进高海，又向前行，进入西方，最后，在冥冥的雨夜中，弗罗多闻到空气中散发出一丝芬芳的香气，水中传来阵阵婉转的歌声……他极目向泛白的海岸望去。在海岸的尽头，他看到冉冉升起的太阳照耀着一方遥远而又青翠的国度。[1]

然而，问题依然还在：美化死亡是减弱还是增强了对于死亡的放大？

死亡医疗

死亡医疗是技术发展的结果；尽管人的预期寿命在延长，可与此同时人们也变得越来越不能忍受死亡。医疗行业的首要任务就是征服死亡。在所有尚未攻克的疾病中，癌症和艾滋病最难攻克。医疗研究一直——并且也十分正确地——致力于寻找治疗这两种疾病的方法。至少是在延长寿命或使生命尽可能摆脱病痛的折磨等方面，医疗研究已经取得了长足的进步。正因此，医疗行业的许多人员在无法挽救病人时，不仅会感到悲伤，而且他们还常常会大发雷霆。医生们相信，他们的责任就是不惜一切代价地挽救生命。有时，即使是在医疗帮助对病人不再有效的时候，他们还会抱着这种责任感。

自电视媒介发展的初期伊始，所谓的医生题材的节目就一直广受欢迎。像基尔代尔、吉尔斯比、威尔比这些医生总是乐于抛开自己个人生命的安危，赶到病人和垂危者的床榻前。死亡场面在节目中虽然比比皆是，但它们常很温和，通过特殊透镜摄制而成，这种透镜可以掩盖医疗现实环境的严酷。

《急诊室的故事》是近年最受人欢迎的医疗节目之一，其手法没那么浪漫。医护人员的压力要大得多。医疗事故也会出现。一次，一个脑外科护士因为疏忽大意，给病人输错了血型而致使病人死亡。自我受到伤害，善意的帮助也被拒绝，所有这一切处理手法都是为了使整个过程更接近真实生活，避免以往节目的多愁善感。有许多集节目都以那些不能总是战胜死亡的医生所感受到的折磨和愧疚为主题。不过，《急诊室的故事》的目的不是为了让我们感到沮丧，而是为了让我们感到更安心。急诊室工作人员一听到外面传来救护车的声音，总会在那儿严阵以待，马上会忘记个人的问题和不幸。虽然《急诊室的故事》里也会表现死亡，但它却是对生命的肯定，满足了我们想找到一种途径去摆脱死亡恐惧的需要。

然而，一些批评者却指出，像《急诊室的故事》和《圣埃尔斯韦思》这些节目虽然是消除医院浪漫色彩的先驱，但它们总是看似真实，而不是真正的事实。如果我们认出——正如我们常常做到的——有个演员在扮演一个垂危病人的小角色，我们心里便知道他/她在另一集节目里就会被救活。然而，我们在看节目的时候，一个明智的做法是我们要知道它虽然确实不真实，但它的题材仍是真实的，我们最好是通过虚构故事本身来使自己为知晓真相做好准备。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

文学中的死亡

一般而言，死亡在出版物中更容易让人"接受"，因为其中没有逼真的布景，或技巧纯熟的演员扮演医生和病人。然而，对于参悟死亡意义的最有力量的洞见却来自小说家和诗人。倘若我们想公正地对待浩瀚的文学，那我们就要撰写好多卷书。下面是几个有代表性的范例：

对于想要了解死亡对孩子的影响的人来说，美国作家詹姆斯·阿吉的《家有丧事》(1938) 仍然一部美国经典。它在西方社会的出现正逢其时。当时，死亡的发生已经不在家中。多年之前——包括阿吉的这部小说所表现的那段时期——见证死亡（又称"守夜"）通常是在客厅里进行的，邻居和朋友们会过来表达他们的敬意，对悲痛的家人给予各方面的帮助。因此，见证死亡成了家里最小的孩子不可回避的事情。这部小说表现的是当死亡的事实公开之后，一个孩子是如何接近死亡的。

小主人公鲁夫斯在自己的父亲突然死于一场车祸之前，从不知道，也从来没有人向他解释过死亡为何物。阿吉分析了这个小男孩的想法、情感及其体验到的混乱的每一个细节。有一刻，鲁夫斯甚至还有一种自豪和成就感，因为他正在经历着整个街区的小孩子们都没有经历过的事。（在很多令人难忘的段落中）有一个段叙述的是鲁夫斯在爷爷家的客厅里第一次看到棺木和尸体的经历：

> 鲁夫斯从来都不知道竟还有这样的寂静……他从没见过（他的爸爸）这么冷若冰霜；在他看见他的那一瞬间，他就知道自己再也不能通过别的方式看到他了……一种对他们置之不理的冷漠……在这种任何东西都触及不到的自我圆满之中，却还有另外一种东西，他给予他的一种别样的感觉，即便是借助感觉，他也无法鉴别那是什么，因为鲁夫斯从未体验过这种感觉；那里面有一种圆满的美。他的头、他的手寓居于完美之中，超越变化，不可摧毁：在那里一动不动。[2]

可以说，一个成熟诗人对于死亡的感受并不是小孩子的切实感受，但是，我们或许可以信赖诗人的本能和悲悯之心；我们或许可以相信他的保证：孩子有能力以自己的方式去经受儿时的悲剧，对于死亡的接触只会让他们在后来的岁月中经受丧亲之痛时变得更加坚强。

当人们问及心理学家，一个孩子何时才适合学习有关死亡的事实时，他们常会建议，在孩子可以充分理解时间的概念时，他们就可以面对死亡了。充分理解时间的含义不是指怎样辨认时间，而是指时间乃是变化的永恒动因。孩子可能比我们想象得更复杂，尽管他们可能还无法用语言去表达自己的理解。

在下面这首由吉拉德·曼利·霍普金斯（1844—1889）所作的诗中，一个年轻女孩满怀伤感地凝望着窗外秋日里缤纷的落英。诗人没有像许多成年人可能都会做的那样：问她为什么那么忧伤，诗人没有让她离开窗边"振作"起来——正如许多成年人都会这

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

样把快乐强加给孩子，而不会慢慢探索那颗悲伤的心灵。相反，诗人阐释了她正在体验着的情感。通过这种做法，诗人可以使她未来在面对悲伤时变得更加坚强。

春与秋

——给一个孩子

玛格丽特，你是不是感到哀伤
为金色丛林落叶的凄凉？
叶子，如同人事一样，
你用新鲜的思绪呵护着它们，
可你能吗？
哦！随着心一点点变老
它将会麻木于这景象的苍凉
一点一点，不再为此轻叹
即使落英缤纷　　枯叶满地；
你却会哀泣，会了解其中的秘密。
此刻，孩子，不管名目如何：
悲伤的源泉都是一样。
嘴巴无法，头脑亦不能，说出
心灵听到的消息，可幽灵却猜得到：
人生来就是为了承受苦难，
你是在为玛格丽特而落寞怅惘。[3]

对比而言，死亡的事实，以及死亡的普遍存在使许多作家逐渐抱持一种根深蒂固的玩世不恭的态度。在第四章，我们讨论过已知最早的文学史诗《吉尔迦美什》，我们可以在这里适时地指出死亡悲剧乃是其突出的主题之一。它的最根本问题是人为什么必须得死？不可避免的结局正如对时间流逝的敏锐意识一样，盗取了生命的欢乐。与最初的文学冲动一起相伴生的是凡人必有一死这个令人无法承受的事实。

生者总要死，死者亦必生。因此，对于不可避免之事，莫要痛苦哀伤。

——珀格沃蒂·吉塔

《鲁拜集》是最为著名的面对死亡的悲观主义作品之一，其作者是波斯诗人奥马尔·哈亚姆（1048—1123）。这部作品在19世纪为诗人爱德华·菲兹杰拉德所发掘并将其迻译为英文。《鲁拜集》的行文格式与老子（第十章）的《道德经》非常相近：也就是说，它是作者对生活所作的一系列简短精辟的评论。其中的一些诗活泼欢快，表达着对于生命的肯定，譬如这节著名的四行诗：

一本诗集，一片浓浓的树荫
一壶清酒，一片面包——还有你
野地里，在我身旁哼唱
噢，此刻的野地成了梦想的天堂！

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

人们常会把这几行诗从整部作品的语境中抽离出来，它们已经成为歌颂生命和爱情的标准。譬如，在20世纪40年代一部音乐片里的一支活泼欢快的歌曲就是以“一壶清酒，一片面包，还有你，宝贝！”开始的，随后是一段轻快的舞蹈。然而本质上，《鲁拜集》整部诗作具有悲观主义色彩。

> 噢，快快尽情享乐吧
> 在我们也要回到尘土中之前；
> 我们躺在层层叠叠的尘土下，
> 没有美酒，没有歌声，没有歌唱的人——没有尽头！[4]

对于这位诗人而言，死亡所带走的遗忘是没有止境的。然而，我们需要追问的一个重要问题是：“快车道”上的生活是不是可以使我们自己不用去反思遗忘、可以使我们回避死亡的想法及文献的最好方式？

英国诗人A. E. 豪斯曼在《泰伦斯，这纯属无稽之谈》中对这个问题为我们提供了令人难忘的答案。我们曾在第一章中讨论过他的诗《千树中最娇》。泰伦斯是诗人的一位朋友，他的诗乐观向上，不过却很糟糕。这首诗是诗人说给泰伦斯的，他责备泰伦斯对生活抱着盲目乐观的态度。他谴责表现虚假希望的文学，而更好的做法是让你自己慢慢去了解悲伤和死亡的事实。

> 遥远的东方有个皇帝：
> 那里的帝王都会大摆筵席；
> 他们吃饱喝足前从不多加思考，
> 吃着带毒的肉，喝下有毒的酒。
> 他从流淌毒汁的大地上
> 收集一切生命之物；
> 开始只一点，后来积更多，
> 他尝过她所有可以致命的储货；
> 觥筹交错　皇帝欢欣落座
> 举止从容　面带微笑
> 中毒越深越强健
> 他们在他的酒里投下砒霜
> 呆呆地看着他把毒肉吃完；
> 他们在他的杯子里投放马钱子碱
> 战战兢兢地看他把酒饮干：
> 他们战战兢兢，面色惨白如衣衫：
> 可他们毒死的却是自己，

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

——我告诉你听到的这个传说。

来特里达提斯，他活到古稀之年。[5]

豪斯曼面对死亡的态度里既有幽默，又有一种深刻的对生命加以肯定的顺从。

音乐中的死亡

我在大地上为他们欢唱/我为马儿欢唱。/我在大地上为他们欢唱。/我为动物们欢唱。
——蒂顿族苏人咏歌

我们会把某些音乐同生命的最后时刻以及随后而来的仪式联系起来：管风琴缓缓地奏出的赞美诗，一首节奏缓慢而忧郁的进行曲，一支向哀悼者庄严地保证逝者正在一个更美好的国度里安息的独唱。音乐的效果各不相同，既可让有些人消沉，又可让另一些人振奋。有时，音乐似乎可以把我们内心的感受准确地用外部的声音表现出来；有时，它似乎又会把自己的情绪强加给我们。新奥尔良至今仍会举行爵士乐葬礼，它对在葬礼上悲痛欲绝的人表达着全然的蔑视。它所说的是，死者"现在的生活"更好，因为他摆脱了生活的痛苦、焦虑、债务、复杂的人事关系以及他人的猥琐和虚伪。爵士乐葬礼呼应着弥尔顿在《力士参孙》中写下的著名诗句："这里的一切都不是为了哭泣。"

通过音乐，伟大的作曲家们，或许感受到死亡正在迫近，探索着纠结在一起的各种矛盾的情感，所有的人在死亡到来之际，当一切逃避皆无可能，而只有超越对于丧失个人身份所感到的恐惧并试图融入不朽之时，都必会体验到这种感受。贝多芬在创作最后的弦乐四重奏时，因为失聪而无法与人接触，但却在自己内心的最深处，发现了那些与即将来临的死亡相邂逅的声音与和声。

在歌剧由浪漫主义发展到现代歌剧的过程中，理查德·施特劳斯（1864—1949）是促使这种转变得以发生的几个作曲家之一，他同样还以促进交响诗的发展而驰名，施特劳斯使这种音乐类型达到了新的高度。交响诗是一种通常很长且很复杂，使用声音讲述故事的音乐作品，属于人们所称的"标题音乐。"在标题音乐中，作曲家会按照头脑中已有的一个明确脚本进行创作。重要的人物和事件以重复的旋律来表示。26岁时，施特劳斯为不朽的音乐会保留曲目贡献了《死与净化》，它显示出施特劳斯过早地对一个人在死亡之时所发生之事的关注。该作品的一个早期录音的标题解说清楚地表明了这位作曲家是如何将文学主题转换成管弦乐队的乐器、旋律和节奏的：

开始时听到的是一个弱化的弦乐人物，脉搏微弱跳动的节奏，这为故事设置了背景。一个病人奄奄一息地躺在一间暗黑的屋子里，只有钟声滴滴答答地在响着。有一支蜡烛在闪烁，这是用笛子向上的轻扬来表现的，而病人窒息的呻吟声可以在弦乐部分听到。一会儿，双簧管吹奏出了一个伤感的乐句作为孩提时代的主题，表明病人带着一种萌动的意识，回忆起年少时天真无邪的快乐。[6]

在下一节里，这个奄奄一息的人开始反抗迫近而来的死亡，他坚称自己求生的意志。两条旋律线——一个代表死神的强烈要求，另一个代表对于生命的渴望——在气势磅

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

礴、质感丰富的配器中交互抗争，从中衍生出由大提琴、长号和铜管乐器演奏出的净化主题。

随后，主人公平静地沉入昏迷之中，由此回到了自己的童年和青年时代，又重新经历了伴随其成熟而来的考验、逝去之爱的痛苦以及在接连的危机开始将他摧毁之时，他所感受到的愤怒，这导致了最不幸的结局：疾病向他发起最后的猛攻。在弦乐慢慢地颤动消逝之际，死神出现了，随后是锣声的戏剧性一击。

这时，净化主题出现，由最初之时的几近沉默演变成一项庄严的声明：人的精神要摆脱肉体的痛苦和尘世的苦难，飞升到我们所称的“未知国度”。然而，借助音乐赠送给我们的伟大礼物，我们却可以听到那个国度传来的声音，而那个国度的视觉图景还会潮涌到我们的脑海之中。倘若我们大多数人在潜意识之中确实会对死亡感到恐惧，那么，人文学的伟大作品——譬如，我们一直在学习的这些作品——就会成为我们的寄托，给我们带来慰藉。

一个哲学家的死亡

像施特劳斯的交响诗（tone poem）一样，许多令人难忘的表现某些真实的人如何面对死亡的方式也是对生命的肯定。正如艺术作品一样，杰出的生命典范也是人文学的一部分。事实上，他们是活着的艺术品。这部分人文学描述了一些人的光辉形象，他们忍受着死亡持续不断的威胁，而不会追随“自然的”本能不计一切代价地为自己寻求生路。尽管人们不能谴责这种求生的本能，但它可能不是人类赖以生存的坚定不移的原则。这些人所具有的一个共同点在于他们有能力承受自己不再存在的想法。执迷于个人身份的丧失可能是对死亡感到恐惧的根本原因。一首古老的民歌表达了许多人的态度：

> 我掩面而泣，不是为了他，而是因为一想到自己竟要承受与这样一位朋友诀别的灾难，我便潸然泪下。
>
> ——《记苏格拉底之死》，柏拉图

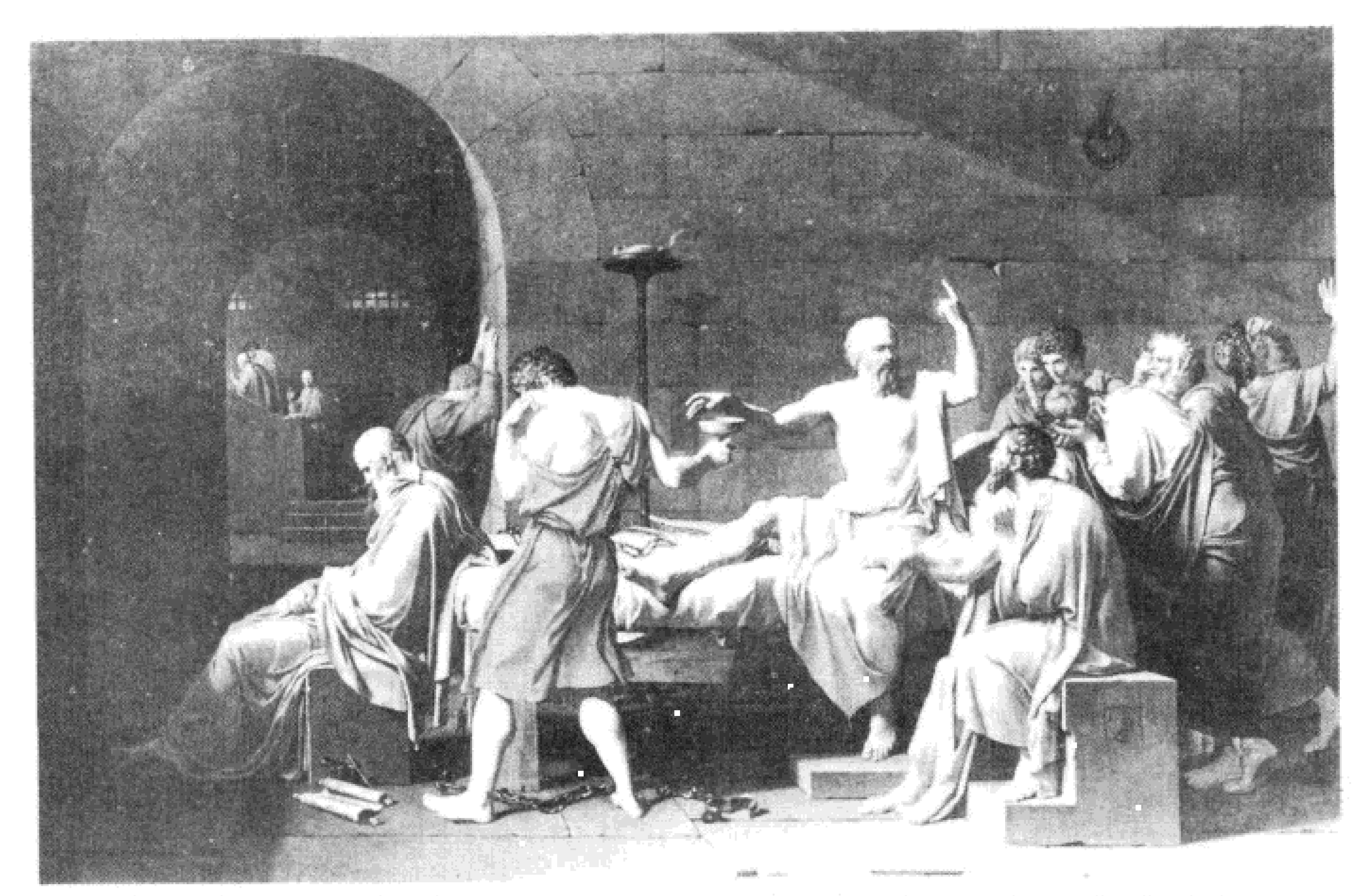
在我到来之前，这里一无所有，
现在，这里的一切都留下了我的芳名。

耶稣、圣女贞德、穆罕默德·甘地、小马丁·路德·金、安瓦·沙达特和伊扎克·拉宾都知道，如果他们要追求自己的事业，死亡就不可避免，或极有可能死亡。在他们之前，苏格拉底为我们提供了一条可以克服死亡恐惧的哲学之路。

这位哲学之父虽可能有自我（selfhood），但没有证据表明他自私（selfness）[①]。在柏拉图为我们提供的有关苏格拉底的所有描述中，这位导师似乎失去了与我们所理解的“自己”（himself）的联系。他选择饮鸩而死，而没有选择不能教书的流亡生活，这表明理性思考的交流对他而言比“仅仅”活着更重要。在柏拉图的描述中，苏格拉底在他

① 英文后缀“-hood”和“-ness”均表示状态、性质，因此“selfhood”几与“selfness”等义，此处借语境之势将后者强译为“自私”（preoccupied with selfness），以别之。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



这幅著名画作表现了哲学家苏格拉底勇敢地面对死亡，没有半点自怜。雅克·路易·大卫，《苏格拉底之死》，1787

最后的日子里被表现为一个孜孜于探索智慧的人，而无心让别人为他感到难过或害怕。在他喝下毒芹的时候，那些景仰他的学生围在他身边，都在为他哭泣，可他却表现出对于濒死的自我无动于衷。

当其中的一个学生斐多看到老师“高兴地”喝下毒芹的时候，我们没有任何理由相信苏格拉底是在他的年轻朋友面前努力装作自己很勇敢。随后是一段最为生动的描述：

> 在此之前，我们大多数人都还能忍住悲痛；可现在，当我们看到他喝下毒芹，看见他喝完最后一口的时候，我们再也控制不住了。我的眼泪不由自主扑簌簌地滚落下来；我掩面而泣，不是为了他，而是因为一想到自己竟要承受与这样一位朋友诀别的灾难，我便潸然泪下。[7]

这一段文字提醒我们，在失去爱人的悲痛里也会带有几分自利的色彩。斐多没有从他的老师的无私行为中学到这点。

我们之所以很难把死亡同自利分开的一个原因是，只有异常坚强之人才不需要他人来强化自己的身份。你会追思亡者，但你应该在失去他们的情况下坚强地活下去。缺乏安全感的恋人有时会用这样的问题互相考验对方：“如果我死了，你是否会从悲伤中挺过来？”“肯定你会希望我再找一个人幸福地生活”，像这样的回答是不可理喻的，要不然，他们就不会问这个问题了。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

死亡和来世

文学、戏剧、电影、音乐和宗教一直都在宣传这一观念，即，生命在死亡的彼岸延续。对于一些人而言，来生是一个确切的地方，他们在那里可以保留自己的尘世身份，而且还可以与音容笑貌依如往昔的爱人团聚。对另一些人而言，不朽的含义是活在生者的记忆之中。对艺术家而言，它意味着借助自己的作品获得永生。一种反对此种信念的论点认为，它会妨碍我们在赐予给我们的此生中去实现自己本可能成就的一切。另一种反对观点认为来生的信念也许只是一个蹩脚的借口，使我们可以对自己的失败轻描淡写。

悲观主义者永远不会发现星辰的秘密，永远不会抵达魔幻奇域，也永远不会为人类精神开启一扇新的门扉。

——海伦·凯勒

基督教把天堂说成是对美德的回报，地狱是对罪恶的惩罚。尽管如此，基督教的来世观总具有一种模糊的性质。那是一个实际存在并有自己地理状貌的地方吗？抑或，但丁在《神曲》(1302—1321)中生动描述的地狱和天堂只是文学上的创造？在《基督教圣经》中，倘若没有明确的定义，"天堂"至少是暗示出的。在十字架上，耶稣向其中的一个小偷保证他会在当天升入天堂。可是，"天堂"却可以作多种理解，包括印度教徒的解脱和佛教徒的涅槃，它们是一种非存在(nonbeing)的状态，从痛苦中解脱出来的状态。死后，耶稣曾向使徒显灵，这个故事也许在一定程度上促生了肉体本身会继续存在的信念。这种信念又为降神会参加者的说法所强化，他们称自己真的看见了爱人。在20世纪30年代的影片中——譬如《笑尽沧桑》(*Smilin' Through*, 1932)和《逍遥鬼侣》(*Topper*, 1937)——一个非常受人欢迎的电影元素就是死后显灵，他们看起来跟活着的时候一模一样，不过却是透明的。

在犹太教中，"来世"传统上是对一个好人的回忆，他会继续活在充满仁爱的作品中，活在高尚的生活所产生的广泛影响中。古代的希伯来人是一个很现实并为生存所累的民族，他们的《圣经》是对更美好的此世生活的遥望，不再受迫害，不再感到绝望。迦南这块亚伯拉罕和神立约的乐土是一个非常真实的地方，一片人人渴望的沃土，人们至今仍在激烈地争夺它的所有权。与贫瘠的沙漠不同，迦南的上面长着葱郁的牧草，它可能影响了所有来世的农业图景。而把上帝描绘成一个为他的羔羊提供丰腴牧草的牧羊人又进一步强化了这幅图景。

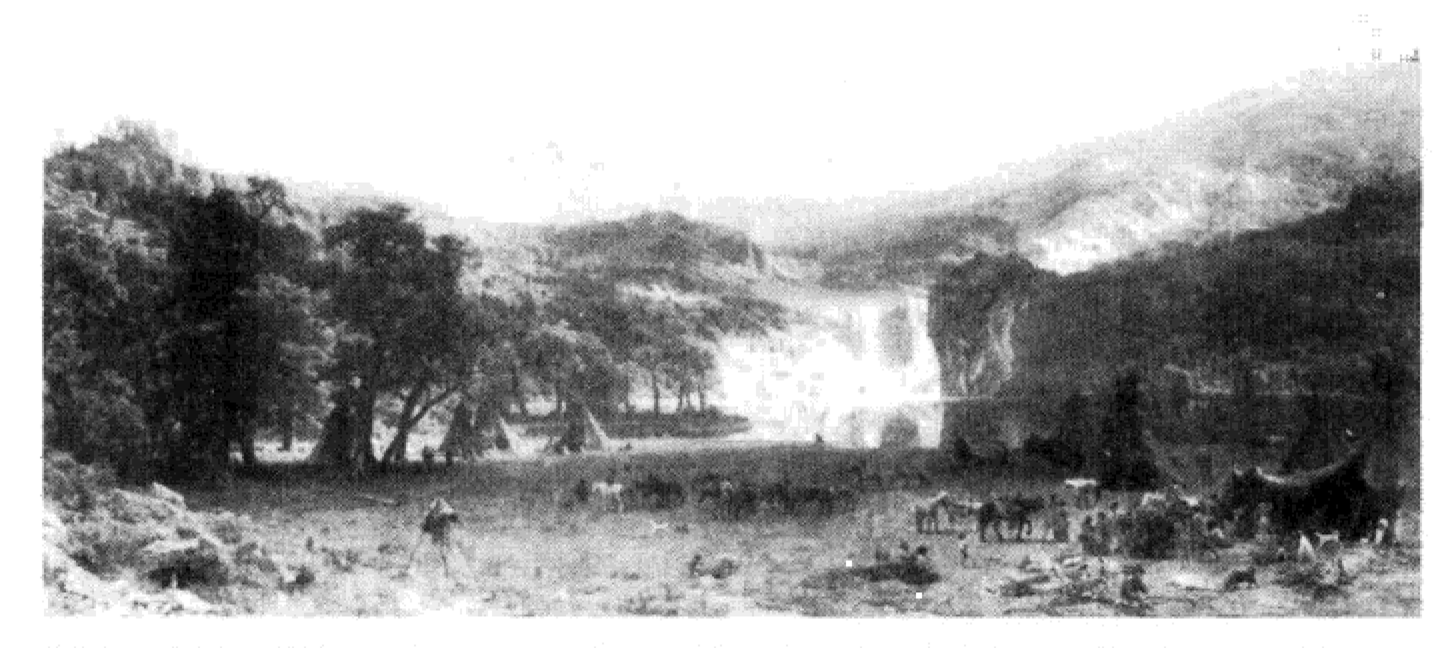
然而，对于来世的憧憬常常也会伴着恐惧和敬畏。《基督教圣经》在《启示录》中描述了世界末日生动的，甚至是恐怖的图景：对于反基督人的猛烈讨伐，以及等待罪人的可怕痛苦。地狱——特别是但丁所描绘的地狱——顽强地攫摄着人们的想象。倘若肉体在天堂中永存这一观念通常很模糊，那么，对于肉体在地狱之火中忍受煎熬的描述却一点也不含糊。对于即将到来的痛苦，早期新英格兰清教牧师的布道尤会充满令人毛骨悚然的警告。

回忆乃是获得救赎的秘密。

——古老的犹太民谚

在桑顿·王尔德的作品《我们的小镇》(第七章)的最后一场戏中，刚刚在临产中死去的女主人公艾米莉坐在舞台上死者的一侧，而她的葬礼正在另一侧进行。艾米莉

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



像这样的浪漫景致常会影响我们对于来世的思考。阿尔伯特·比尔斯塔特，《落基山脉，兰德峰》，1863

被告知她很快就对会以前的生活想得越来越少，而最终会对它变得漠然："你在这里待上更长的一段时间之后，你就会明白我们在这里的生活目的就是要忘掉那一切，只挂虑将来，为将来做好准备。"艾米莉不明白这些话是什么意思，我们也不明白。我们怎么能明白呢？怎么会有人明白呢？这位剧作家也许不相信有一个确切的来世，但他可能也不愿意让艾米莉进入无涯的虚无之中。相反，他让她最后一次重新回到尘世。在此行中，她吃惊地发现活着的人并不珍惜自己拥有的一切。即便其死后的景象只是一种文学手法，《我们的小镇》也是对生命的肯定，它所倡导的是，为了要肯定生命，我们必须要达至这一严峻的认识：生命不会永恒。

相信生命在死后——即便不是在某个地方——至少会以某种方式获得永恒的需要深深地扎根于人类传统中，我们在人文学中可以找到许多条通向这一信仰的道路。文学中一个不朽的主题就是生命经由爱而继续存在。倘若两人好得宛若一人时，死亡便不会夺走任何一个人。其中涉及的不是谁先死，谁还活着：生者的存在会保证另一个人同样也存在。

死亡只是一件小事，不是我们在此生中遇到的最重要的事……我一直感到非常快乐，因为你让我知道一个女人的心灵会有多么高贵。如果还有来世，我亦会到那里将你追寻。
——《给妻子的信》，温斯顿·丘吉尔

我们曾在第四章中讨论过约翰·多恩的十四行诗《锤击我的心吧》，他一生对死亡有强烈的意识，随着他对妻子的爱逐年加深，因而其死亡意识也越来越强烈。对于他来说，设想这样一种理想关系终有尽头是不堪忍受的。1612年，他的庇护人罗伯特·特鲁里爵士要求他陪同前往欧洲大陆，尽管妻子强烈反对，因为她害怕他不在时会有不测发生。她的预感极准。在多恩不在的时候，她生下了一个死胎。

为了让她感到安心，多恩在动身之前写下了《别离辞：节哀》。其中的这几行诗句在描绘超越了死亡的生命时使用了一个奇妙的比喻：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

两个灵魂打成了一片，

　　虽说我得走，却并不变成

破裂，而只是向外延伸，

　　像金子打到薄薄的一层。

就还算两个吧，两个却这样

　　和一副两脚规情况相同；

你的灵魂是定脚，并不像

　　移动，另一脚一移，它也动。

（卞之琳译文）

另一些艺术家发现艺术本身乃是通向不朽之门。约翰·济慈，本书曾不止一次提到过的一位19世纪诗人，终生对死亡也有着强烈的意识。他的一生极其短暂，体弱多病，热切需要相信死亡不会是最后的终点。在一首十四行诗中，济慈用4个惊人而不朽的字作结，以此把（他自己的？）死亡与春日里生命的复苏联系在一起。

乌黑的雾霭迫压着我们的原野

　　在漫长沉闷的季节之后，迎来了一天

　　它诞生自南方的温柔，洗却

疾病的天空中所有不谐和的污迹，

焦渴的月份，不再感到疼痛，

　　享受久已逝去的特权，体验和煦五月的温馨；

　　眼帘与拂面而逝的清凉嬉戏，

宛若滴着夏日雨水的玫瑰叶。

沉静的思绪把我们探访；就像，树叶

　　开始抽芽——在寂静中成熟的果实——秋日的阳光

在傍晚像沉静的稻捆露出笑靥——

萨福甜润的面颊——睡梦中婴儿的呼吸——

　　在一只沙漏里缓缓滴落的尘砂——

林地中的一条小溪——诗人之死。

死亡和命运

宿命论认为万事万物，包括一个人死亡的性质、时间和地点都已预先决定好了。在整个历史、宗教和文学中，都可以看到宿命论的存在。这是一种非常流行的思考和接受死亡的方式。它是希腊神话的基础，名门望族注定因为超出自己可以左右的事件而遭逢不幸。倘若没有这一观念，古代雅典就不会有那样多的悲剧作品。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

这些神话都把命运看成一种神秘而普遍、先于诸神和世界而存在的力量。有时，命运以三个女性为代表，她们纺织命运之线、测度短长，然后将它切断。在下剪刀时，她们似乎任性无常。但另一方面，随着城市社会的兴起，法律的制定，人们（甚至是希腊人）开始要为自己的行为担负责任，不论他们如何坚持自己的行为是命中注定的。几千年来，命运和自由意志这两种冲突的力量一直是混乱之源。而今，宿命论在法庭上表现为这样的论点：被告因为不良的家庭背景和街坊邻里，或由于暂时性丧失自由意志的精神错乱才不由自主犯罪的。

告诉他，在我们内心中最珍视的一角，我们都将承载着他的记忆；告诉他，正像他在所有事情上都领先我们一样，他只是比我们先走一步，我们会步着他的后尘随他而去。

——《记约翰·济慈之死》，雷·亨特

在强调上帝全能的宗教中，同样涉及宿命论的问题。第十章讨论了一个目前仍在继续讨论的问题：神预先知道一件事即将发生这一事实是否意味着它一定会发生？既然如此，是上帝想让它发生的吗？

对于我们一些人而言，宿命论是从上帝全能的信仰中必然推导出来的必然的结论。可是，有信仰的人却会对宿命论采取不同的态度：其一，消沉，因为灾难可能正等着发生，而且人对此无能为力；其二，欣然接受不可避免的事，不管它令人多么不安。况且，倘若所发生的事必定发生，那么，它就实在不是某个人的过错，是吧？什么都无法改变其结果。

然而，有些人说平静地接受可怕的灾难——特别是白发人送黑发人这样的事——虽说不是不可能，但却很难。在其畅销书《当好人不得好报时》中，拉比·哈罗德·库什纳因为个人原因而讨论到这个问题。他本人失去了身患不治之症的小儿子。在探索答案的过程中，库什纳反思了在人们思考不幸并将其原因归结于上帝这种做法中所可能包含的错误。或许，宿命论是一种人为建构，与上帝根本没有任何关系。库什纳建议我们不应该问“为什么是我？”而应该问“为什么不是我？”在这种转换中，他重复了很久以前在《约伯记》中所书写的主题：上帝即会赐予，也会带走一切，不论什么人都必须毫无怨言地接受。

命运的概念充斥于通俗文学、电影作品和歌曲之中。《珍妮画像》（1949）和《时光倒流七十年》（1987）这两部电影里的主角都是生活在20世纪的男人，他们遇到了久已经死去的女人，为了能与自己命中注定的真正爱人相逢，她们又回到了阳间。时间对于命运的力量而言，不是障碍。

一种流行的宿命论态度是，根据具体情况来决定是接受还是拒绝宿命论。一个相信自由意志的人可能会用命运来解释突然的死亡。（“他的寿数到了。”）一些人说他们不在乎坐飞机，因为“该你死，怎么着都活不了。”（一个可能的反驳是，“假若那是飞行员的寿数，而不是你的寿数呢？”）然而，就是这同一个只限于在好天气里接受宿命论的人可能也不会去做无谓的冒险，比如参加一个跳伞俱乐部或是站着坐过山车。一个人也许不会做一个风险各占50%的棘手手术，因为成功的系数还不够大。

传统上，伊斯兰教坚持对于安拉意志的坚定信仰，它可以让人平静地接受所发生的一切。东方思想有自己特有的宿命论。印度教认为“业”（karma）决定下一世生命的轮

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

回，但它同样认为一个人的生活是否会更好，是否应该有一个更光明的未来，这全在自己。这种看法无疑意味着意志力可以积累善业或恶业，可一旦做出选择，便不能逃避结果。

对于佛教徒和道教徒而言，佛法或道乃是一种经由人的选择而发挥作用的主宰力量。不存在自觉的可以筹划未来的神。宇宙秩序是一种动态流变的力量，随着人的变化而变化。任何人的死都是宇宙的自然方式的一部分，因此应该平静地接受。

> 死意味着进入集体无意识之中，意味着丧失自我，以便可以转化为形式，纯粹的形式。
> ——赫尔曼·黑塞

印第安人文化表现出一种对于主宰大地的“大灵”(the Great Spirit)的坚定信仰，他们坚定地认为生死皆有其时。《北方揭秘》，一部1990年至1994年播出的重要电视系列剧，发生的背景是在阿拉斯加的乡村。那里的白人移民受到了土著因纽特人哲学的强烈影响。有一集讲的是一个年届六旬的老妇，她看上去非常硬朗，可却对自己的年轻医生说她就要不久于人世。后者引证其所有的医疗检查数据表示强烈的反对。可她还是把家人召集到自己身边，跟他们道别。因为极想找个人交流自己正确的医学见解，医生便试图从小镇上的一个妇女那儿获得安慰，可她却摇着头说：“不，她的时间到了。”情况确实如此。死亡的原因也不得而知。

象征性死亡

不管我们以何种方式接近死亡，我们都需记住，我们只会死一次。因为象征性死亡的阴影一直笼罩在我们的旅途上，因此我们往往活得如行尸走肉。这种看法是一种心理学，而非生物学的死亡，然而，唯其能够避免，因此它才更加可怕。在此，人文学所给予的肯定生命的礼物会有所帮助，只要我们能够找到它们。在这一小节里，我们将考察几种流行的心理死亡。

自 卑

内心中的自卑感是象征性死亡最显而易见的表现形式。我们害怕冒险，尽管它有助于我们的成长。我们老是担心别人会说什么，尽管他们可能会自顾不暇，顾不上对我们说三道四。有个女人曾参加一个为期两周的治疗小组，希望自己可以克服自卑的感觉，学习接受的艺术。教导员和小组人员经过数日苦口婆心的相劝之后，这个女人终于绽露笑脸，宣称自己有了一次真正的突破：“我现在才明白我的邻居并不会老是在背后议论我。再说了，我是谁呀，值得他们那样做？”

在努力完成一项既定的任务之前，我们经常会说服自己我们不会成功。有时，由于我们对过去怀有无法释怀的愧疚，我们便会向失败屈服，因为我们暗中相信自己活该失败。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

自卑感会影响到我们的身体状况和外表。通常，对于自己身体的憎恨会让人相信，别人是因为自己的外貌才不喜欢他们的。结果，他们就会把暴饮暴食当做一种逃避的方法，于是体重超标，而这又往往导致了他们所担心的不受欢迎。在极少数情况下，患有严重自卑感的人可能会暗暗指望自己还不如死了更好，有时，他们的身体真的会听从这个暗示。正如我们大家所知道的，有一种求生意志。我们可以在人的行为中观察到这种意志，我们也听说过好多令人惊讶的似乎违背医学科学的康复病例。然而，除了求生意志之外，同样还存在求死意志。

羡慕别人的做法通常表明一个人感到自己没有价值，而且还深受其苦。希望自己可以拥有别人的长相、赚钱的门路、迷人的财富或天赋其实就是在忽视或贬低自己。英国哲学家贝特兰·罗素曾讲过一个画家的故事，这个画家因为担心自己的作品很差，所以会“宁缺毋滥”。一次，罗素问他感觉如何。他答道：“差极了，我一上午都在把自己同拉斐尔相比。”羡慕别人同样还意味着相信别人应该有他们所拥有的东西，而我们自己却什么都不配有。于是，自我毁灭的循环持续不断。

文学作品里的人物和真实生活中遭受象征性死亡的人常常会退缩到自己的深处，把自己变成一幕幕过往景象的被动旁观者，并会屈服于这一认识，即，自己的情况永远不会改变。他们会放弃自己的一切力量，甚至还会丧失羡慕的激情。他们不会羡慕任何人，因为他们什么都不去做。

象征性自杀

文学和戏剧里给我们讲的许多故事表现的都是内心中深深自责或渴望一死，甚至还会想象自己的死亡景象的人。詹姆斯·瑟伯的短篇小说《瓦尔特·米蒂的秘密生活》问世于1942年。其主人公的生活已成为象征性自杀根本原因的代名词：从一个不能给予人以重要身份的现实中逃避的需要。瓦尔特会自发地、在没有任何预兆的情况下，在精神和情感上消失在一个幻想的世界中。他的自我之所以会枯萎，是因为他有个啰里啰唆的老婆，她会告诉他车要开得多快，何时看病，甚至在旅馆的大堂里该坐在什么地方等她。一次，瓦尔特解释说因为“我当时一直在思考”，所以忘了她交代给他的差事。米蒂夫人答道：“我领你回家后还是给你量量体温吧。”

在他不间断的逃避现实的幻想中，瓦尔特·米蒂变成了正在进行一次危险着陆的战斗机飞行员、驰名世界的外科医生、凶杀案的被告、战斗英雄，在一次最悲惨的幻想中，他成了一个即将被处决的人：

> 他最后吸了一口烟，然后把它啪地扔到地上。随后，他的嘴角现出一丝淡淡的稍纵即逝的微笑，他傲然地面对着行刑队；昂然挺立，一动不动，眼神里充满了鄙弃。瓦尔特·米蒂这个不可征服的人，一直到最后都神秘莫测。[8]

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

正如许多殉道者为一项事业献身，而可能被说成是某种自杀一样，自然也有许多象征性的殉道。当一个人觉得生活似乎毫无希望时，一种解决的办法就是成为这种感受的牺牲品，对所发生的事情完全逃避责任。当有人对他们说“噢！可怜的人”时，这些“牺牲品”会从中获得某种程度上的安慰。他们会渴望寻找能够继续获得怜悯的办法，心甘情愿去做那些没人愿意做的事；不论何时只要可能，他们还会牺牲自己的时间和金钱，而且还会确保所有人都知道他们的牺牲；他们会详详细细地讲述自己的不幸，希望听众可以对他表达极大的同情。不过，听众一般都会厌倦那些需要他人怜悯的人。正因此，教授表演的老师会警告学员说他们绝不要对自己扮演的角色感到自怜，因为观众会失去对他们的兴趣。

在生活的过程中能够感到不自卑与中州彩票的可能性一样微乎其微。在心理学家看来，强迫性赌徒会暗暗希望自己赌输，以此来惩罚自己。他们会对自己以为做过的错事感到内疚，并把它压抑下来，因而可能希望自己不会赌赢。即便他们希望自己可以赢钱，即便他们因为债务缠身或因为希望改善生活方式而去赌博，情况很可能是：他们在输钱时感到的内疚又会开始新一轮的循环，促使他们下更大的赌注，可潜意识里却希望自己能再一次赌输。1998 年的一部影片《奥斯卡与露辛达》讲的是一对冒牌恋人，他们因为赌博的需要而结缘，不过却发现自己陷入到一个自我厌恨并相互厌恨的漩涡之中。

受社会歧视的牺牲品通常会发展出强烈的自卑感，这会导致他们进行自残性的象征性自杀。诚然，也会出现极端相反的结果，在某一刻，他们会不再让自己继续被伤害而奋起反抗，作出一种可称为象征性复活的行动。马克·梅道夫的戏剧作品《卑怜上帝的儿女》(1980) 为我们讲述的就是一个经历过这两种体验的女主人公。

主角莎拉天生耳聋，尽管她极为聪颖。她学会了手语，但她一直抗拒人们让她说话的努力。像处于同样困境中的许多人一样，莎拉有深度的自卑感。她知道上她那所“特教”学校里的人说话的声音不可能同正常人一样，所以别人肯定会在背后嘲笑他们。尽管如此，她还是爱上了新来的口语老师，并最终与他结合，他似乎完全可以理解她，把她当做一个完全平等的人。可是，他的计划只是诱导她开口说话，因为他相信只有这样才可以最终证明她不是一个“次等上帝”(a lesser god) 的儿女，她才有能力成为社会公认的一员。

在一场撕心裂肺的对质戏中，她的老师 / 丈夫用讥讽的方法刺激她说话——希望以此证明她能胜任任何事——莎拉尖声地哭诉着自己的怨恨，那声音听起来一点都不正常，于是她号啕大哭着跑开了。他使她鼓起的希望破灭了，因为当她再一次面对自己声音怪异这个惊人的事实时，她在象征的意义上死了。不过，在这种对于自己意志的激烈维护中，莎拉发现自己实际上并未死去。如果她不能成为一个正常的社会成员，她至少可以成为她自己。因为不再依赖丈夫空洞的帮助，她因而证明了取代象征性毁灭的选择确实存在。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

有时，由于衰老而产生的自卑感也会导致象征性自杀。我们社会正在发起人类历史上最大规模的一次抗衰老运动。健康不仅成了一种时尚，而且还是一个投资规模可观的产业。几乎任何一本食谱新书都会荣登畅销书排行榜。美容师和整形外科医生使人们幻想自己可以变得更年轻，他们会为此索要高昂的价格。电视广告上展出的一件件产品都会保证使用者看起来可以像明显是更年轻的模特们一样，而公司雇用这些模特的目的就是为了证明产品的效果。老年人在广告上会打高尔夫，在豪华游轮上喜笑颜开，或在某一会所里彩排一部歌舞喜剧。从来没有人会宣传年老时人们可以得到更为恬静的乐趣，从来没有人会说美丽的退休社区里有一个藏书丰富的图书馆。每个人都习惯去相信衰老可以抗拒，拒绝接受因年龄带来的生物学和社会学的变化，乃是对生命的肯定，这是健康社会的一个标志。

喜欢自己看起来比实际年龄更显年轻活泼、锻炼身体、保持合理的膳食习惯、避免过分耽于缩减寿命的嗜好——譬如饮酒和吸烟，这些做法都可以说是对生命的肯定，都是富有创造性的生存态度的表现。当一个人到了比如说 75 岁的时候，人们不会自然而然要求他认为自己已经老了，或是要求他遵守我们社会给“老年公民”制定的规矩：在外表上和行动上都要朝气蓬勃，这样，我们其他人才不会给衰老的想法吓垮。

人文学不仅会思考对于衰老的普遍恐惧，而且还会为我们提供许多令人难忘的形象和典型。在《危险关系》(1989) 一片中，格伦·克劳斯扮演的是一个正在走向衰老的贵族，她唯一的生活乐趣来自恋爱游戏，特别是同巴黎最受欢迎、最合意的人玩这种游戏。在该片的最后时刻，克劳斯最终接受自己已经上了年纪的事实，并鼓起勇气面对镜中的自己。没有说一句话，克劳斯把面妆全部卸了下来，凝视自己真实的模样：一个半老徐娘、满脸皱纹、皮肤晦暗。然而，镜中映像带来的不是接受，而只是痛苦和对自己的鄙夷。



哈德·哈特费尔德在 1945 年根据《道林·格雷的画像》改编的电影里扮演的题名主人公，这部作品表现了在衰老恐惧背后的最终悲剧。

奥斯卡·王尔德在他的小说《道林·格雷的画像》(1891) 中塑造了一个经典的文学个案，这部作品于 1945 年被改编成电影，小说中的主人公是一个身材修长、英俊超凡的年轻贵族，他完全耽于一种充满肉欲、游手好闲、奢侈放纵的生活中。在影片的开场，他正在端详当时一个重要的艺术家刚刚给他画完的肖像：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

“多么悲哀啊！……真是悲哀啊！我将变老，变得可怕而讨厌。可这幅画却会永远年轻，它永远都会像6月里的这一天一样年轻。唉，要是情况能反过来该有多好！要是我可以永远年轻，而这幅画会变老，该有多好啊！为此——为了这样——我可以不惜一切！真的，我会奉献我的一切！我可以为这个梦想献出我的灵魂！[9]

像另一个以自己灵魂做交易的著名人物浮士德一样，一种神秘的力量使道林的梦想变成了现实。于是，在他人老去的时候，他看起来依然年轻，可他却丧失了自己的纯真：他变成了一个残酷的施虐狂；沉溺于每一种可以想见的快乐，因为他知道这不会伤害到自己的身体；最后，他甚至还杀了人。对于青春的永恒占有意味着他一定可以不朽，或许还可以超越法律的制裁。

的确，他的外貌永远不会改变，可那幅画却在衰老。它不仅反映了道林年龄的变化，而且还反映出他每一个卑劣的时刻，他做出的每一件残酷行径。当他凝视这幅画时，他看到了一个老朽乖戾、穷凶极恶的人，双手沾满了鲜血。道林惊恐万分，于是抓起一把刀，直刺画的心脏。他的仆人最后终于找到了他，“相容枯槁、皱纹满布、面貌可憎”。他变成了自己最惧怕的东西本身；不过，墙上挂着的那幅主人肖像却光彩照人，展现着令人叹为观止的青春和美貌。不朽存在于艺术而非生活之中。

东方人会接受生与死、青春与衰老的自然轮回，因此他们没有关于象征性自杀的文献，尽管有时不想蒙受耻辱的人也会做出这一实际行动。不过，东方文学和哲学从未倡导这种极端的做法。《道德经》里表达的一个观点具有代表性：

修之于身，其德乃真。修之于家，其德乃余。修之于乡，其德乃长。修之于邦，其德乃丰。修之于天下，其德乃普。故以身观身，以家观家，以乡观乡，以邦观邦，以天下观天下。吾何以知天下之然哉？以此。

象征性谋杀

赢得一场比赛的方法有两种：一是成为跑得最快的运动员；二是给你的对手下绊儿。有太多的人，特别是那些看起来自信并受人羡慕的成功人士，都是通过象征性谋杀的手段来克服不安全感的。当然，可笑的是大多数象征性谋杀的受害者也在忙于象征性自杀。

一种经常为人提及的象征性谋杀形式是口蜜腹剑。纽约戏剧界有一个很有名的故事，一个女演员在另一个演员举行首演之后前去拜访她。这位“朋友”先是与她热烈拥抱，然后告诉她说演出真是了不起：“我对每一个人都是这样说的。”

莫里哀，我们在第七章讨论说他可能是最伟大的喜剧作家，他特别喜欢用这样的场面逗引观众发笑：一个声称自己好心好意的人会假装“只是”转述别人所说的话来借刀杀人。在《守财奴》（1668）中，那个吝啬的怪老头（哈巴公）的厨子（雅克）就在含沙

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

射影地骂他。

哈巴公：要是知道别人都怎么说我，会让我感到非常高兴。

雅　克：好吧，主人，既然您一再坚持，就照您的吩咐。坦白跟您说，街坊邻居都在笑话您呢。不管我走到哪儿，我都听见别人笑话您是个小气鬼……有个人说您把邻居的小猫都告到了法庭上，就因为它偷吃了您的一只羊腿。还有个人说他看见您从自己的马嘴里偷吃燕麦……一句话，主人，所有人都在笑话您，我听到人们对您的评价是"小气鬼"、"铁公鸡"、"守财奴"和"放高利贷的人"。[10]

事实上，莫里哀不敢直接地畅所欲言，怕这样会触怒他的贵族资助人，于是他常会让那些口无遮拦的仆人去嘲笑所谓的"高等人"。

"谋杀者"甚至都看不到自己的暗中敌意也会导致象征性谋杀。往往，这样的谋杀发生在家庭圈子里。英国作家凯瑟琳·曼斯菲尔德（1888—1923）最先在文学领域中表现了自我压抑的人，这种人永远都不能自由表达自己的真实感受，可他会把敌意和怨恨通过其他途径发泄出来。其短篇小说《没有性格的人》中的题名主人公一直都对他那体弱多病、需要坐轮椅的妻子唯命是从。他会整天推着她在花园里兜风，用单音节的词回应她发表的意见。他已经丧失了自己的全部个性和生活兴致。妻子觉察到他总是把一切都憋在心里。于是，有一次，她让他靠近些。

"我有时想知道——你是不是真愿意同我待在这儿？"

他俯下身。亲亲她。给她披好被子，抚平枕头。

"废话！"他嘀咕道。[11]

曼斯菲尔德不是一个非常开朗的人，她一定了解那些未得舒展、也许是未能得到探索的情感所带来的痛苦。问题是：我们是否应该努力去发掘真实的情感并把它们呈现出来，还是我们应该把它遮掩在拐弯抹角的语言背后？

肯定生命的几种模式

消极态度和消极的心理意象如果可以抑制人的生命，使他们在肉体死亡真正发生的那一不同寻常的时刻之前活得如行尸走肉，那么，下面这种情况应该——事实上也确实是可能的：扭转抑郁，为积极的态度和积极的意象所激励。这里的问题不在于肤浅的乐观主义。问题是我们要深刻地认识到我们每个人都有潜力去实践激扬而丰硕的人生。我们可以控制自己的态度，正如斯多葛派创始人芝诺会毫不犹疑地这样提醒我们一样。**肯定生命**（life affirmation）就是认识到真正的死亡只会发生一次，并且，在某种程度上

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

还可以说它根本不会“发生”在我们身上；肯定生命就是认识到生命其实就是我们所经受的所有这一切。在最后这一小节里，我们将考察几种拒绝让死亡的阴影消损生命之光的方法。

凤 凰

在严冬里，我终于知道自己的内心里拥有一个不可征服的夏日。
——阿尔伯特·加缪

一种古老的肯定生命的象征是凤凰，它是一种神鸟，长着珍稀奇异的羽毛，拥有超自然力量。不过，希腊历史学家希罗多德曾讲过凤凰确实存在，会每隔500年探访一次埃及人。罗马人相信每个时代都会见证一只凤凰的诞生，它可以活很久，在死去的那一刻，它会生下一个幼卵，孕育下一个时代的凤凰。

然而，还有一种传说称凤凰是一种印度鸟，可以活500年，然后会飞到一所神秘的庙宇，在圣坛上浴火化为灰烬，三天之后复又重生，幼小而熠熠生辉。

在民歌、诗歌、歌曲、文学和戏剧中，凤凰长期以来一直是复活、新生、再生及救赎的象征。宗教中也有对应的象征：神死去或堕入冥界，过一段时间之后，又会死而复生，再度复活。

许多杰作的结构都来自凤凰概念，譬如但丁的《神曲》。为了寻求天堂中上帝的异象，诗人在心愿实现之前必要先穿越地狱的深渊。对许多人而言，凤凰模式意味着特定的看待事态的方式。因此，在人们讲述事态在向更好的方向转变之前，常会先说一句：“地狱我都下过了”或者，这句话至少可以让听众对于痛苦的当事人给予大量的同情和关爱，以便让他的境况能够好转。人们常常会说“我得让自己摆脱这种局面”，甚至在这句流行的劝告“你要依靠自己的努力振作起来”中，都包含潜在的凤凰意象暗示。

最伟大的德语诗人约翰·沃尔夫冈·歌德（1749—1832）在他的叙事体诗歌《浮士德》（从1790年开始陆续发表）中对凤凰神话的运用颇为鼓舞人心。大多数学生都了解浮士德故事，他把自己的灵魂出卖给了魔鬼。在基督教盛行的中世纪，浮士德是一个炼金术士——一种想把普通金属变成金子的人。为了换取自己通晓万物奥秘的能力，他放弃了自己的灵魂。中世纪的浮士德故事中包含了一种深刻的基督教寓意：只有上帝才了解生命的秘密。歌德把这个古老的传说变成了自己的凤凰神话，它呼应了19世纪德国浪漫主义及其坚定的信念：个体有力量重塑自身。

歌德的这一杰作包含各自独立的两部分，不过，只有第一部广为人传阅。在第一部中，主人公厌倦了知晓生命奥秘的努力，他自甘离弃自己的灵魂，以换取终生享用不尽的快乐。他与魔鬼的代理人梅菲斯特讨价还价，后者答应让他的所有心愿成真，但条件是：他永远不能对任何一刻感到满足，希望时间能停下脚步。他必须一天天在疯狂的节奏中生活，永远不能向回看，永远不能希望把握住任何事或人。

浮士德爱上了一个天真淳朴的女孩甘泪卿（又译葛莱青），引诱并抛弃了她（查尔斯·古诺的歌剧《浮士德》表现的主题就是甘泪卿的痛苦，以及作为对浮士德始乱终弃

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

的惩罚，主人公最终丧失了自己的灵魂）。

世界文学课很少会要求学生阅读（在诗人辞世之后发表的）第二部。它不像第一部那么富有“戏剧性”，这里的“戏剧性”使用的是人们一般所理解的含义；读者需要费时良久才能明白其中许多复杂的段落。不过，耐心的读者最终会得到回报，明白整部作品的真正意义之所在：不是魔鬼的胜利，而是人性的凯旋。整体说来，歌德的《浮士德》是凤凰模式的完美体现，这是一部在直面生活最残酷的现实时，回荡着肯定生命的激扬之音的作品。

在第一部，浮士德欣然接受了梅菲斯特提出的条件。他认定除了享受每一个流逝的瞬间之外，生命没有任何意义。没有真理。只有不间断的流变。为什么有人会想紧紧抓住某一刻呢？在第二部，主人公已不再年轻，他厌倦了只是一团纷乱的感官体验，而没有思想的生活。他开始渴望有所成就，完成一桩事以表明自己曾经存在过。他同样厌倦了只为自己着想的生活，于是，他成了北方一个滨海小城的市长。这个小城地势很低，所以总面临被海水淹没的威胁，这使得那里的生活变得令人难以忍受。作为市长，他的规划是要筑起一道防波堤，可他发现每一次在防波堤的施工稍有进展的时候，海水便会开始侵蚀已经建好的部分。他明白自己面临的是一项不可能完成的任务；防波堤永远也不会完工。然而，这种认识却使他内心满怀着一种极端的激情去征服大海。他会继续把防波堤建下去，再回来修复冲毁的部分。他会坚持下去，因为他知道每一天又会有一小块新的土地可以耕种，尽管潮水会不可避免地再次涌来，但是，村子里的人却会在那上面种上粮食，也许每一年都可以多一点点。

人类面临挑战的过程远比人最终所取得的成就更伟大——有些事情值得一个人去成就，即便他在有生之年不能完成它们——这种想法使他感到激情澎湃。倘若他最终不是一个赢家，那么，他最终也不是一个失败者。

> 只有每天重新争取自由和生存的人，
> 才配有享受二者的权利！
> 那么，即使这里为危险所包围，
> 也请这样度过童年、成年和老年这些有为的年岁。
> 我真想看见这样一群人，
> 在自由的土地上和自由的人民站成一堆！
> 那时，我才可以对正在逝去的瞬间说：
> “逗留一下吧，你是那样美！”[12]
>
> （绿原译文）

梅菲斯特认为地狱取得了胜利。浮士德请求让时间停下来，这样他就可以享受自己美丽的认识，因此他输掉了这笔买卖。在某种程度上，我们所有人都会失掉这笔买卖，因为我们的生命总有终了之时。然而，假若我们知道自己每一天都在驾驭我们的自由

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

和存在，我们就有能力相信自己并没有输掉什么。浮士德因为想要拥有“一切”，想要体验生活所提供的每一种感受（参见12章对于享乐主义的讨论），因此他才签下当初的合同。他的胜利在于他最后认识到“一切”完全存在于每一瞬间中，它远非感官享乐。它意味着一个人认识到他要面对每一次挑战，并尽一切可能的努力，因而他没有虚掷珍贵的一分一秒。浮士德知道他为自己的人民贡献了一切，一个人的付出同时也是收获。对生活没有任何付出的人同样也不会从生活中获得任何回报，而且，毫无疑问，这样的人因而一定也会对死亡感到恐惧。最大的恶乃是苟延生命。

只有此时此刻

女演员坞塔·哈根曾给几个年轻而有抱负的演员办过一个研习班，她让一个女孩准备表演一场戏，戏中她要扮演一个50岁的老妇人。约定好的时间一到，女孩便坐在轮椅上出现了，她说话声音嘶哑，听起来极像《白雪公主》里的老巫婆。“你到底是在干嘛呢？”女演员打断了她的表演。回答是：“我在让人物的年龄显得真实些。”“你有没有感到自己像是50岁的人？”她问女孩。“没有，当然没有。”坞塔·哈根告诉她要像演16岁（这个女孩的实际年龄）的人那样去演50岁的人，因为她会抗拒命运的不幸，在50岁的时候，她内心的感受并不会有什么不同，因而没有理由会陷于衰老的外部特征之中而不能自拔。

在当代科学世界中，时间具有物质性。它是爱因斯坦的第四维度，并可以被测量。对于我们人类而言，时间是一种习惯、一种社会建构，它是手表指针标识出的某种东西，以便让我们信守约定。就真实的体验而言，时间是什么？我们能否经历昨天？诚然，我们可以在记忆中这样做，但是，我们同样也可以选择不去记住它。我们能否体验明天？我们只有在想象中才可以，同样，我们也可以决定不这样做。我们无法控制的东西是此时此刻的存在，令人遗憾的是，我们常常因为忙于顾念自己内心中的打算，因此丧失了对于当下的感知。实际上我们经历得越多，时间的神话就会益发失去它的意义。有人曾很明智地说过：“只有当你在监狱里时，时间才会变得重要。”（即便是在那儿，犯人也可以找到种种内心体验，譬如读书和思考，它们可以让人在每时每刻都感受到正在发生之事的强烈。）

我们完全有能力驾驭对于时间的思考方式。诗人威廉·华兹华斯极富恬静的智慧，我们因此会一再地回顾到他。他曾为我们留下下面这个明确的主张，即我们要活在永恒的现在：

> 每当我看见了天上的虹彩，
> 　　我的心就欢跃激荡；
> 我生命开始的时候是这样，
> 现在成人了，我也是这样，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

将来我老了，也不会更改，

否则，就让我死亡！

儿童是人类的父亲，

在我的有生之年，我希望

永远怀着赤子的虔诚。

（屠岸译文）

你是否曾想过生活的过程实际上与对它的流行描述方式正好相反？你的孩提时代是古代史，而未来还不曾开始。像音乐剧《卡米洛特》中的梅林一样，你可以随着时间的展开，倒着生活，变得越来越“年轻”。

心理意象是可以调整的。为了打破时间的流逝把我们带向不可避免的衰老和死亡这一错觉，我们可以用循环意象取代金字塔意象。在金字塔意象中，我们会设想自己（在学校、在赛场、在工作中）一步步高升，最后到达山峰或顶点（“啊哈！我终于成功啦！”或者，消极地说“我只能到此为止了！”），然后，我们会想自己开始“走下坡路”。然而，在循环意象中，生命就像是一个摩天轮，上升、到顶点、下落，然后一切又会重新开始。（这种意象特别有效，因为摩天轮上的游客知道转荡起伏比长时间待在高处更好）。

网球明星玛蒂娜·纳芙娜蒂诺娃于1994年从单打比赛中退役，但1995年又重返赛场，与队友共同赢得了温布尔登网球公开赛混合双打冠军。随后，她宣布自己开始考虑是否要恢复职业生涯，当时她已经38岁了。在这个岁数上，大多数运动员或则会自己决定或则会被告知他们已经做到“头”了。年龄会影响到她的比赛吗？“我现在必须考虑击球”，她说。她从未说过自己做不到这一点。

除了参加一些单打比赛之外，纳芙娜蒂诺娃还成了一家电视网络的网球解说员。不管从哪种意义上说，她都仍在参加比赛，观察每一次击球，期待下一次击球。她仍然活在此时此刻中。

20世纪最伟大的喜剧演员之一杰克·贝尼总会说自己39岁。每次他这样说的时候，观众就会嘲笑他老是撒谎，在那儿装疯卖傻。不过，直到他70岁时意外去世之前，贝尼看起来富有想象力，朝气蓬勃，好像他真的只有39岁一样。

倘若时间是第四维，那么，正如爱因斯坦所阐明的，它同时也是相对的。他的理论指出，时间会随着我们旅行速度的增快而变慢。倘若宇航员以光的速度旅行，他就永远不会变老。尽管我们实际上永远不可能验证相对论的这一特征，但它确实会提醒我们，时间——绝对时间——只是我们心智的建构之物。

在东方思想中，心智，或称意识，是无限的。意识时时刻刻与我们相伴。在不朽的时刻里，我们对过去事件的记忆会鲜活地保存在我们的内心中。我们会随身携带时间。名为“过去”的东西是不存在的，因此我们没有理由感叹过去已经成为过往。努力要羁留住时间的人是最为痛苦的人，因为他们会认识到时间的流逝竟有多快。不想抓住时

世界是不能被以英里数计算的旅程——不管这旅程会有多么遥远——来发现的，世界只能依靠精神之旅来探索，虽然这旅程的距离只有一英寸，但其中却充满艰辛、谦卑与喜悦。藉由这样的旅程，我们来到自己的脚下，学会安于在家。

——文德尔·贝里

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

间的人才可以生动地活在此时此刻之中。

东方哲学家告诉我们，时间的流逝会让我们感到怅惘，这是因为我们创造了开始和终结的幻想：开始，即我们出生的那一刻；终结，即死亡。书会结束，电影会结束，聚会亦会结束；总是相同的模式，因此，它在我们内心之中变得根深蒂固。生活在两千多年前的中国诗人兼哲学家庄周喜欢玩味让人晕头转向、同时也极为深刻的文字：

> 有未始有始也者，有未始有夫未始有始也者。有有也者，有无也者，有未始有无也者。[13]

开始怎么能够开始？它此前在哪里？倘若开始不能够开始，那么，它亦不会结束。在这种哲学中，我们所有人都生活在两极之间，但具体在哪儿，这是不能确切阐明的，是吧？

重新塑造我们自己

我们可以很轻易地说记忆使我们成为时间的囚徒，但是，想要抹去记忆却没有那么容易。记忆是我们物种的显著属性之一。它可以驱散阴霾，让我们在失去亲朋时获得慰藉，把我们同过去联系起来，这样，我们在生活中就不会有漫无目的地随波逐流之感。不过，记忆同样也可以将我们牢牢地捕获，使我们萌生出向死之心。我们中有太多人会在过去积累自主性恶业；我们拒绝抛弃它，因而看不到任何变化的可能。我们的目标应该是，我们要学会正确对待记忆，要认识到我们做过的事或过去发生在我们身上的事也许与现在并无关联。

象征性自杀和实际的自杀都是内心意志瘫痪的表现，这种瘫痪不论在何时我们能够而且应该重新塑造自己的时候，都会妨害我们这样做。尽管琳妮亚·帕森斯坚称自杀是一种相当理性的行为，但是，在人文学历史上有许多记录表明——虚构的和实际发生的——自杀可以不必发生。

帕森斯将理性的自杀视为对生命的肯定，因为它代表了意志的胜利。她指出希腊和罗马人一般认为自杀有四个目的：表达丧亲之痛，维护尊严，免去痛苦，使国家受益。苏格拉底反对这样的说法，他警告说因为人属神所有，因此不能随心所欲地处置自己的身体。大多数反对自杀的宗教也基于类似的理由。

犹太法律禁止自杀，但事实上有许多犹太人为了避免被罗马人俘获而自杀。同样受罗马人迫害的早期基督徒也常会自杀，他们显然并不害怕神的惩罚。基督教现在明确禁止自杀行为，但帕森斯提出了一个非常有趣的问题：在某些情况下为基督教会所颂扬的殉教行为是不是不应该被看做是自杀。她想知道耶稣在十字架上的死是不是不属于这一讨论范畴。帕森斯辩称下述人士的死也为自杀提供了论据，坎特伯雷大主教托马斯·贝克特因为拒绝说国王比教皇更伟大而死在了自己的祭坛上，圣女贞德因为拒

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

绝签署一份文件供认自己没有听到带领她走上战场的天堂之音而被处以火刑，还有村姑卢尔德的伯纳蒂，她发现了一口清泉，据说它治愈了很多朝圣者无可救药的疾病，可当她自己患上绝症之后，却对别人绝口不提自己的病情，直到已经不再有可能实施医疗救治，她坚持说神不让她用那泉水治自己的病。

帕森斯接着说在宗教历史之外，那些许许多多为了挽救别人而自行“夺去”（而不是“献出”）自己生命的人又该怎么看呢？帕森斯认为社会之所以把自杀视为一种精神疾病的征兆，是因为它自己害怕死亡。尽管帕森斯没有提倡自杀，而且，她也没有排除许多人，尤其是年轻人，会轻率地、不加深思熟虑地做出这种行为的可能性，但她坚持认为成熟地决定了结自己一生可以被视为一种理智的决定。帕森斯的书虽不曾拥有广泛的读者，但许多读过此书的人一定会深深地惊讶于这种看法，即社会无权把一种价值观强加到你的生命之上，倘若你不想那样。

然而，似乎让人感到悲哀的是，艺术家有时常常会过早地结束自己的生命，他们会忽略——在所有人之中——他们所拥有的重新塑造自我的创造力。有时，令人可悲的是，其原因往往就在于他们自己过剩的天赋。凡·高在难以遏制的冲动之下创造出一件又一件我们如今视为杰作的艺术品，但他得不到承认，而且还感到自己的作品最终理应默默无闻，这使他受到的伤害越来越深。在他短暂的一生中，他刚开始还能够颇有挑战性地告诉自己，想怎么画就怎么画，不管别人说什么。这种坚持就是一种再创造，然而，凡·高最终不再有能力随心所欲地这样做。

20 世纪两个重要的诗人也夺去了自己的生命，我们因而无法饱览其充分绽放的天才会是什么样。哈姆雷特在“活着还是死去”之间还看到了一种选择，可是，这两位诗人却说要“死去”，她们自杀的决定似乎都是筹划好的，不可避免，而不是由于一时兴起的不可遏制的冲动。这两位诗人都是女性、女权主义者。两个人的丈夫都是有才气而多产的作家，至少在婚姻中的某些个阶段上，他们可能——或者也应该——理解妻子创作的需要。然而，即便是一个具有弹性的婚姻，它可能强加给她们的需求最终也无法与这些需要相协调。

希尔维亚·普拉斯（1932—1963）有两个孩子，一个丈夫（特德·休斯）。他也是一个诗人，需要自己的创作时间和孤独。像许多文人婚姻一样，他们的婚姻也时常很紧张，普拉斯曾有情绪失常的病史。显然，她开始还试图努力维持婚姻，但却发现正是婚姻窒息了她的创造力和个性。在她快到 30 岁生日时，她开始担心自己再也无法写作，内心的焦虑使她的精神终于崩溃，而她丈夫最终又弃她而去，这使她的健康状况进一步恶化。

罗伯特·洛威尔，她的一个诗人朋友，也经历过几次严重抑郁症的发作。有一次，他描述普拉斯“有点儿像一匹赛马，直着脖子危险鲁莽地向前奔突，越过了一道道死亡的栅栏”。尽管这种描绘似乎使普拉斯显得极不自制——毫无疑问，最起码她患有深度抑郁症——但她在自己的文字中对于迫近而来的自杀所流露出的迹象是冷静而审慎的。我们没有理由相信在她最后一刻下决心的时候，她并不确切地知道自己在做什么。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

下面几行诗是普拉斯在27岁时写的，当时她正怀有身孕。它们充分地描绘了她当时体验到的沮丧心情：

> 我是一个工具，一个舞台，一个怀崽的母牛，
> 我吃掉了一整袋青色的苹果，
> 登上了一辆无法回头的列车。[14]

诚然，这只是她的一种推论，不过，她真的再没有其他的选择吗？在使用了列车这个隐喻的时候，普拉斯难道忘了沿路都会有停靠站，而且，列车的沿途也会有许多不同的景致吗？

安妮·塞克斯顿（1928—1974）生活在东部沿海地区，那里是一个纷杂的大千世界，到处都是马提尼酒、油腔滑调、破裂的婚姻、堕胎以及镇静剂。塞克斯顿也像普拉斯一样，为人妻母，可是，她发现自己无法平衡生活中所有的紧张矛盾，她认为自己从中获得的回报根本不足以抵消她在其中所承受的痛苦。她想了结自己生命的决定同样也不是一时冲动。塞克斯顿曾挣扎过很长时间（注意她已是人到中年），常有很强烈的求生意志。事实上，她甚至还写过一首名为《活下去》的诗，下面是其中的两行：

> 我说活下去　活下去　因为有太阳
> 还有梦想　这份令人心旌摇荡的礼物。[15]

这首诗的起始行表明，在自己人生的那个阶段，她决意要重新塑造自己："活下去或者死掉，但不要将一切毒死。"显然，她提到的那份"令人心旌摇荡的礼物"不足以构成其生命的寄托。然而，人们禁不住想知道，一个至少曾一度认为太阳足以成为生命寄托的诗人为什么不能再一次捕捉到那种感觉。

20世纪文坛上最著名的自杀恐怕非海明威莫属。因为疾患在身，而且创造力急剧衰竭，他在砰的一声剧烈的枪响之后，结束了自己的生命。海明威大部分长篇和短篇小说表现的都是无所畏惧地生活在暴力和死亡边缘上的男人。他的全部作品都是对男子气概——即对男性的骄傲与勇敢的赞赏。生活在非洲的所谓伟大的白人猎捕者、斗牛士、在《丧钟为谁而鸣》之中为了他人的幸福而斗争并献出了自己生命的罗伯特·乔丹都是这种气概的表现。

海明威酗酒、性生活频繁、长时间伏案创作。也许，在他承认这种生活不可忍受这一事实之后，他才决定以一种英雄的方式退出，好似他的读者正希望如此一样。或许，这是一种极端的重塑自我的方式，但是，对于这位作家而言，这种方式必定完全合情入理。

在玛莎·诺曼令人揪心的戏剧作品《晚安，母亲》（1983）中，一位名为杰西的中年妇女去她年迈的妈妈那里打扫房间，清洗衣物，她说干完活后，她就要自杀。她厌倦了活着，厌倦了在体重问题上（她想减肥，却一点效果没有）徒劳的挣扎，而且，婚姻破裂后，她感到心如死灰。她妈妈对这个决定的处理方式通常是心理学家所批评的：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

你不会自杀，杰西。你没什么可烦的！……人们不会真的亲手杀死自己的，杰西。不，孩子，怎么可能呢？除非你脑子不正常，要不你的神经就有毛病。你其实很正常啊，杰西。我们所有人都怕死。[16]

杰西的母亲不明白，自杀之所以会发生，是因为一个人害怕生甚于害怕死。人们必须承认一个人对于生的恐惧并不能表明他 / 她的精神不正常，人们必须把这种恐惧当做一种理性的姿态，予以认真对待，必须以一种理所应当的理性态度去处理。只有这样，它才可能被倒转。种种迹象表明杰西的妈妈太以自我为中心，因而她没有注意到杰西长期以来流露出的那些征兆。但凡她能够敏感于自己女儿的要求，她也许就会提议，她们应该坐下来好好谈谈她的问题。可相反，她却说她想抛弃她而不断让女儿生心生内疚，这又增加了女儿的负担。

这部戏的最后一句台词发人深省。杰西把自己反锁在卧室里。一片沉默，接着，不可避免的枪声响了。老泪纵横的母亲死命地锤击着卧室的门。“原谅我”，她对女儿说，“我以为你是属于我的”，可女儿再也听不到她的哀泣了。

回想一下第七章，对于易卜生《玩偶之家》的讨论，这部戏讲了一个女人的故事，她意识到虽然自己一直想了解生活的真相，但却被拒之门外，因此，她认为自己不再能胜任为人妻母的角色，遂离开丈夫和孩子，砰的一声关上了身后的门。这个声音让当初的许多观众都深感震惊，但现在回想起来，它却成为重塑自我的楷模。

宽宥仪式

对于生命的肯定只有在我们想办法摆脱内疚之后才会实现。首先，我们必须了解隐藏的内疚确实可以导致焦虑、恐惧和自卑感；其次，我们必须确定内疚产生的原因。我们真的应该感到内疚吗？我们有太多人因为自己臆想出来的错误行为而患有原因不明的抑郁症；如果可以说开，这些行为原来竟是纯粹的幻觉，或者至多，它们也没有我们原以为或别人让我们感到的那么严重。

父母正在离异的独生子是这种幻觉的经典个案。一个人同意离开，另一个人同意带孩子，后者通常会对孩子解释说：“妈妈（爸爸）要离开一段时间，她 / 他希望你能在这段时间做个好孩子。”这种解释像是一种缓释胶囊：只要能哄得住孩子就好。可最终，孩子想要知道妈妈 / 爸爸实际上什么时候可以回来，她 / 他为什么连个电话也不打。这时的回答更难了：“他 / 她不会很快回来的。新工作很难。”几周后，问题变成了：“难道妈妈 / 爸爸不再爱我了吗？”

这时，单身父母明白他们必须要找到一种尽可能温和的方式把真相告诉给孩子。一个危险（常被忽视）的示警信号是，孩子似乎很容易，简直是太容易就接受了离婚事实。孩子可能看起来偶尔还会有点儿不开心，但总的说来，他们似乎适应得很好。单身

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

父母又开始继续赚钱过日子。

我们知道，接下来父母会再找人，他们还会花很多时间和新欢在一起。干嘛不呢？孩子不是适应得挺好吗？可是，双重的损失——一个人本来已经离去，现在，留下来的父母对自己又漠不关心——会加重孩子无论如何都得应付的自卑感。这种困境下的孩子在长到青春期的过程中从不会面对自己的焦虑。暗地里，他们担心第一个人之所以会离开家，就是因为自己的缘故；现在，剩下的这个父/母又不想待在家里了。

我们的父母，自觉或不自觉地，成为我们生命不可或缺的一部分，他们时刻会在我们内心中跟我们谈话。紧跟在他们后边的，也许还有一位老师、牧师或神父、哥哥或姐姐。存在主义者（参见第十五章）忠告我们，我们可以自由雕塑自己的命运，但是，我们有时却无法找到那把可以让我们摆脱童年生活禁锢的钥匙。

罗宾·威廉姆斯担纲主演了1989年的影片《死亡诗社》。在这部影片中，一个就读于一所时髦预备学校的学生让他从商的父亲为自己设计好了生活道路。他要追随这位成功人士的足迹。可是，这个男孩却梦想当一名演员，他曾小试身手，并取得成功，而且还得到了他钦佩的语文老师的鼓励。在一部校园剧中，他赢得了主角的角色，可父亲却勒令他退出演出。他背着父亲参加了开幕式的演出，赢得了老师和同学的热烈喝彩，不料，他看到的却是站在剧场后面父亲冷冷而犀利的眼神。那天夜里，这个学生自杀了。他是因为永远也当不了演员而感到绝望，还是因为他无法应付自己违背父亲的命令而感到内疚才自杀的？

许多人会在心理医生的沙发上花上几小时、几周、几个月，甚至几年的时间，他们虽会愿意直面自己的内疚，可不曾料到它又会重新回来，开始新一轮的循环。或者，他们会发现除了原来的内疚感之外，又生出许多新的内疚。归根到底，我是一个可怕的人，我知道所有糟糕的事都是由我造成的。最后的结果一定是，一个人变得神经兮兮（正如伍迪·艾伦完美演绎的角色一样）。混日子、没完没了的道歉、觉得自己被人抛弃、认为没人愿意同自己亲近，这林林总总都会变成一种自证的预言。

文学作品中有许许多多不能够超越内疚或对自己怀有消极情绪的人。1976年发表的小说《普通人》后被改编成电影，该片广受欢迎，并夺得了奥斯卡大奖。影片的主人公是一个10多岁的孩子，他企图自杀，未果。家里人为他的这一举动及其令人无法理解的原因而忧心忡忡。是他们有什么地方做错了吗？最后，在一个富有同情心的治疗师的指导下，这个小男孩终于能够面对自己深埋在心底里的内疚：他和哥哥一同坐船出海，一场突如其来的暴风雨将他们的小船掀翻，他当时只顾着救自己。治疗师的话在他的耳畔回响着：

> 内疚。不是惩罚，贝尔格说。内疚只是内疚而已。多年前，他和巴克与一家药店里的店员发生口角。他非说他们没付那两本漫画书的钱，就是不信他们。他还威胁说要给他们的爸爸打电话，要让全世界的人都知道他们是骗子和小偷。你

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

告去吧，巴克不屑地说。我爸爸知道我们不说谎，他知道我们才不会拿人家的东西呢！我干嘛在乎你怎么想？可是，他，康拉德，却在乎得要死。即便他知道自己是清白的，他也感到内疚，觉得自己丢人现眼。为什么？[17]

到底为什么？为什么我们大多数人都会怀有内疚感，而这种心理负担本来是不必要的，可那些，正如经常所发生的，应该感到内疚的人因为自我感觉良好，所以总会以某种方式设法为自己错误的行为找借口。诚然，小说的主人公康拉德并没有努力去挽救哥哥，但治疗师最后问了他这个有力的问题：你是否有能力救他？重新考虑后，答案是不能。治疗师的治疗结束了。不幸的是，在真实生活中的这种故事并不会总是有这样圆满的结局。因为当我们拒绝谈论我们的内疚时，我们永远也就不会听到这些安抚的话："就这点事儿？我都干过好多次了。"或者，"现在马上就到那个人那儿，向他道歉。这样做有什么大不了的？"

然而，我们可以设想我们的朋友、同事和爱人至少会有一些与我们一样的焦虑，他们在潜意识深处的某个地方也会深藏内疚，不论其迹象是否可以让人很容易地觉察出来。这里的一个建议是举行一次道别内疚的聚会。确定在请柬上明确写明聚会的目的，参加者要自备一大张纸，然后用杂志上剪下来的字母拼写出自己做过或应该负责的最可怕的事。把纸折叠成一小沓，然后把它放进某种储物箱中。（聚会主人还可以用薄纸板做成一个精美的小盒子，并用鲜花把它装点起来）。

随后进行的宽宥仪式的环节不应该事先设计，而要自然而然地进行。参加者在把盛纸的箱子埋掉的时候，可以当场编唱赞美歌，跳仪式舞蹈，大家甚至还可以在附近的湖边排成一列队伍，手举火把，把纸箱点着，看着它一点点飘远，在最后烧毁的时候欢呼喝彩。

几个世纪以来，希伯来传统一直鼓励人们举行宽宥仪式。

> 犹太人有一种名为塔虚立克（希伯来字，意思是"扔掉"）的做法来源于先知弥迦的一句话："您（神）必将他们的罪孽弃于深海"（《弥迦书》7: 19）。在中世纪，因为先知的这句话，一种犹太人的风俗得以兴起。在新年的第一天……犹太人会来到河边，象征性地把他们所犯之罪抛诸水中。在许多群体中，人们还会把兜翻出来抖一抖，把其中盛着的罪恶倾空。[18]

本章年表

人物	年代
苏格拉底	公元前 469—前 399
柏拉图	公元前 427？—前 347
奥马尔·哈亚姆	卒于 1123
但丁	1265—1321
约翰·多恩	1573—1631
莫里哀	1622—1673
约翰·沃尔夫冈·歌德	1749—1832
吉拉德·曼利·霍普金斯	1844—1889
奥斯卡·王尔德	1854—1900
A. E. 豪斯曼	1859—1936
理查德·施特劳斯	1868—1949
凯瑟琳·曼斯菲尔德	1888—1923
欧内斯特·海明威	1899—1961
安妮·塞克斯顿	1928—1974
希尔维亚·普拉斯	1932—1963

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型

道林·格雷（Dorian Gray）：系奥斯卡·王尔德的小说《道林·格雷的画像》的主人公，他将自己的灵魂放入一幅画中，它会随着格林本人变得衰老而腐朽，尽管其肉体仍可保持年轻。"道林·格雷"可以是指任何一个看上去比实际年龄年轻许多的人。

命运（fate）：源于希腊神话，这是个无处不在的原型。它表明事情之所以会如其所是地发生是因为它们是注定的或预先决定的；人们今天往往用"命运"来解释灾难性事件。

幽灵（ghosts）：出于各种原因仍与这个世界发生联系的亡灵。作为幽灵，它们可以与生者交流或反过来纠缠生者。在象征的意义上，"幽灵"表示的是，我们对过去行为所感到的内疚让我们无法充分地活在当下。

狰狞收割者（Grim Reaper）：死神的一种流行形象，或则是一个蒙面的死神头部，或则是手执一把长柄大镰刀的幽灵，他好似收割庄稼一样砍伐生命。

凤凰（phoenix）：一种自我重塑和重生的象征。作为神鸟，凤凰能够从自身灰烬中诞生，该象征即以此寓言为基础。

时间（time）：一度被视为一种普遍的独立存在；爱因斯坦和其他物理学家表明时间乃是一种用以描述变化速度，但却不具独立存在的抽象物；作为原型，时间是一种真正的力量，它让年轻人急于成长，让不那么年轻的人对于自己的衰老感到越来越怅惘。

瓦尔特·米蒂（Walter Mitty）：詹姆斯·瑟伯的短篇小说《瓦尔特·米蒂的秘密生活》中的男主人公，他发明了一种耽于臆想的生活以逃避现实；"瓦尔特·米蒂"指任何一个活在梦想世界中的人。

如果我们不会参加这种集体的仪式，我们也可以创造一个私人仪式：安静地坐在一个角落里，努力凝神于我们不想告诉别人的内疚，把它们聚集成一个密实的小球，然后——平静而从容地——想象自己把小球抛入空中。看见了吗？它在那儿呢。内疚小球突然变成了一只小鸟，振翅飞到云端之上，消失在无尽的苍穹之中，永远也不会再来打扰我们。

藉由活着，藉由经历苦难，藉由失误，藉由冒险，藉由给予，藉由丧失，我推迟了死亡的来临。

——阿奈斯·宁

死亡——生物学上的死亡，在我们每个人身上只会发生一次——在该来的时候就会来。在本章中，我们并没有真正讨论这一事件。相反，我们讨论的是其他种类的死亡，以及人文学资源如何可以在此生中帮助我们活下去。

一种排斥死亡的文化最令人感到痛苦的地方是，我们（或我们使他人）会象征性地——也就是说，在心理上——死亡，经历自我价值的破灭，丧失重塑自我的能力。我们或许会开心地嘲笑电影或电视里看到的那些神经兮兮、为内疚所苦、充满焦虑的人，但是，他们同样还可以被看做浪掷生命的悲剧性范例。

然而，本章却是在一种乐观的态度中结束的。人文学是肯定生命模式的源泉，譬如凤凰神话。在我们重塑自己、继续重生的过程中，我们有能力，并有权利对这些模式加以利用。

让我们再一次引证安妮·塞克斯顿的诗句，这是结束本章最好的方式。诗人呼吁我们"活下去"，但却忘了把自己也包含在她的听众之中。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

思　考

1. 想象今天正是你100岁生日，你要接受采访。首先，列出你认为采访者会问到的问题，比如：
   a. 你对今天年轻人的行为有何看法？
   b. 以往的哪些方面比今天更好？
   c. 你自己的生活有什么缺憾吗？
   d. 你对国家的现状感觉如何？世界的现状呢？
   答每个问题的时候，要想象你确实已经100岁了。
2. 老子说："坚强者死之徒，柔弱者生之徒。"就其中坚强者与柔弱者的区别写一篇小论文。
3. 因为生命何其短暂，因此一个人应该尽可能享乐。这种观点是对生命的肯定还是否定？试就此题写一篇小论文。
4. 人们不仅喜欢看恐怖片，而且，每当他们看见有交通事故发生的时候，许多人还会把车速放慢观看。如果事故看起来尤为严重的话，他们甚至还可能停下来，下车去看个究竟。写一篇论文，判断这种行为是对生命的肯定还是否定（也许两者都有那么一点点），务必要做到条分缕析。
5. 自卑感是表明象征性死亡的一种形式。写一篇论文或报告，在其中首先解释象征性死亡的含义，然后提出一条复活之路。
6. 读一读拉比特鲁希金所描述的宽宥仪式。然后创造一个自己的仪式，并向班级同学作一描述。
7. 再读一遍华兹华斯的诗《我的心欢跃激荡》。结合本章主题，阐释"儿童是人类的父亲"这行诗的含义。然后说明它为什么是一种肯定生命的模式？
8. 以书面或是口头的形式描绘一下你重新塑造自己的计划，其中要讲一讲你认为怎样做才能成功。
9. 本章开篇之作是毕加索的一幅著名画作。仔细研究一下。编一个小故事，说明画中发生的一切。艺术家给你留下这么多想象的空间是否奏效？
10. 托马斯·马洛里爵士在《亚瑟王之死》中对亚瑟王殓葬仪式的描写非常有名。这一仪式是表明一种文化会如何对待一个伟人之死的杰出范例。把亚瑟王的葬礼与任何一个纪念某一重要人物的现代葬礼作比较。指出异同。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



摆脱权威束缚的自由是19世纪人文学的一个重要主题。欧仁·德拉克洛瓦,《自由领导人民》, 1830

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第十五章
自　由



像幸福一样，自由是一种每个人都会珍惜的日用品。美国社会最基本的信念是一切人生而平等，并有权享受生命、自由及对幸福的追求。许多人都认为自由对于使人成为人的艺术来说，至为关键：创造及享受他人之创造的自由；思考及不论赞成或反对，都能倾听他人之思想成果的自由；斟酌各种选择，然后选取最明智做法的自由。

然而，像幸福一样，自由在每一种历史环境下的含义并不总是相同的。譬如，希腊人发明了民主的概念，并把民主国家的模式当做他们的遗产传给后世。在这种国家中，公民可以自由思考、质疑、畅所欲言。可是，自由的公民却只占总人口的5%，其他人是奴隶和妇女，他们都不被视为有理性、可以担责任的人。

罗马同样剥夺了大多数人的自由，成千上万的人沦为奴隶。罗马把文明带给了野蛮世界，认为自己有权以文明的名义奴役被征服者。易言之，为什么要把自由交给野蛮人呢？他们都不晓得如何利用自由。不过，罗马同样也有著名的公共集会场所。在这里，即便罗马皇帝，比如卡里古拉，会用铁的手腕统治罗马，不过，合资格的公民也有权交流观点，论辩法律。

基督教与复杂的“自由”斗争了好几百年。它要求人们顺从唯一神，即世界的创造者、全能全知的神、必定预先知道人类选择结果的神。可此中的问题是：这种预知是否意味着人的不自由？倘若他们不自由，他们为什么要受惩罚？圣奥古斯丁引入了自由意志这一概念并将其视为一份神圣的礼物。上帝预先知道我们自由选择的结果。这一概念给一些人带来安慰，但却让一些挣扎着试图理解其逻辑的人颇为困扰。

佛陀的教诲暗示，人在选择时可以自由决定是否遵循八正道。佛陀坚持把涅槃视为高尚选择的回报。在《希伯来圣经》中，尽管上帝的形象威严，令人望而生畏，人们不能质疑他的意志，可是，犹太教对于诫命的强调暗示，上帝的孩子可以自由选择是否

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

遵守或违背那些诫命，且必须承担违背诫命所带来的后果。与基督徒不同，犹太教认为在全知的上帝和违背诫命的惩罚这种观念之间不存在逻辑冲突。

奥古斯丁的问题，即命运与自由意志的对立，仅仅是人文学在考察人的这种最为珍贵的状态（可以随心所欲的状态）时看到的诸多问题之一。有一点似乎很清楚，即在我们坚决主张自由之前，我们需要弄清楚我们在谈论什么。对这个问题的仔细考察可以引申出一些极为重要的问题：我们在多大程度上是自由的？我们是否能真正地随心所欲？

另一个问题是，当我们争辩说我们应该享有真正的随心所欲之自由的时候，我们如何知道自己真正的“所欲”是什么？也许有许多力量把我们推到不同的方向上去。自由可能是我们所有人都会坚持拥有的一种财富，但是，当我们有力量去影响甚至是控制他人的行为时，我们是否会不加保留地给予他们自由？我们是否总会说我们比他们更清楚什么对他们更好？

远在我们来到这个世界、成长到可以做出选择的年龄之前，我们的所是、所思及所为在多大程度上已经被决定了？许多科学家、哲学家、社会学家、经济学家以及心理学家都坚持认为完全的自由不可能。倘若如此，即便是在我们这个自由的社会中，我们也需要确定“自由”的真正含义是什么，以及我们可以享有多大程度上的自由？

只有当你知道什么是有余之时，你才会理解什么是足够。

——威廉·布莱克

长期以来，诗人一直以自由的名义大声疾呼。在清教统治英国（1641—1661）的20年里，诗人约翰·弥尔顿虽然公开承认自己是一名清教徒，却认为它那严苛的道德法则让人难以忍受。在度蜜月期间，弥尔顿写下了他最著名的论文《论出版自由》，表达了对言论自由权利的拥护，他甚至还支持离婚合法化！在喜欢饶舌的18世纪，威廉·布莱克要求他有权在自家花园赤身裸体。在《天真的预言》中，布莱克谴责偏见，支持无条件的人权：

> 笼子里关着一只知更鸟，
> 引得天堂神灵怒火滔滔。

毋庸置疑，大多数人都认为给自由下定义是不必要的。像布莱克一样，他们认定自由是每个人都拥有的一件珍贵的日用品。诗人、演说家、歌词作者和英雄们都在用他们对自由事业的热忱和献身精神激励着我们。事实上，自由的确是一件珍贵的日用品，它是如此珍贵，因此我们不能对它掉以轻心，视其为理所当然。当我们谈论自由时，如果我们对其中所包含的内容有一个更清晰的理解，我们就可以更加有效地运用它。

本章的重点问题是意志是否真正自由。倘若不是这样，那么，“成为一个真正自由的个体”意味着什么？我们将考察该争论中的两个主要立场。**决定论**（**determinism**）认为自由意志不存在，有太多因素会挟制我们，因此，自由观不能在逻辑上得到证明。**自由意志论**（**libertarianism**）认为情况正好相反，其支持者指出他们认为确实存在自由这种东西的逻辑证明。诚然，我们每个人都必须单独解决这个问题。不管怎样，倘若我们要过上一种明智的生活并做出理性的选择，我们就必须就此问题作出决定。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

决定论和选择的有限性

首先，思考一下许多声称我们不自由或不能完全自由的论点。只有当我们可以对这些论点提出一种有效的挑战时，“我是自由的”这句话才会获得真正而深远的意义。我们会不断听到自由国度这种说法，这可能会麻痹我们的理性，诱使我们接受这一未经验证的假设，即，因为我们生活在一个“自由国度”里，因此，我们显然一定是自由的。

我们认为自由是指能够在不同的选项之间进行选择：是不是遵守限速规定？把薪水支票上的钱全部花光，还是只花一部分？在接到请柬时，是去还是不去？把我们每天都要面对的选项列份清单，这也许会让我们觉得自己确实是自由的。

然而，让我们停下来，想一想。如果没有汽车，第一个选择只能是说说而已。限制马上就来了。如果没有钱或者没有信誉，我们便不能买车。另外一个限制是：如果没有工作，我们就不能有钱去花、去攒。什么样的工作呢？如果我们想要买某一种汽车，或想攒钱，那就必须是一份好工作。如果我们生来就有某种残疾，或没有足够的教育，那么，许多工作都是不可能的。当然，你可以继承或你的一个恩主会送给你买上十辆车的钱，但这又意味着我们必须生对了地方或者我们必须有幸结识某人。幸运同样也是一种限制。我们的自由取决于这种幸运。

在请柬一事上，我们真的自由吗？我们接受邀请是不是出于一种义务？抑或，我们非常愿意同一并受到邀请的其他人为伴？在这种情况下，我们就会受制于那群人中令人愉快的人员构成。我们因为生病也许会拒绝邀请。我们不得不拒绝。我们可能因为不喜欢那群人而拒绝。在这种情况下，他人的个性就会构成对我们选择的限制。

几乎不存在一组不受局限的选择。哈姆雷特在“活着还是死去”的独白中考虑自杀，他开始也许还认为自己有做这个决定的自由。可是，在他对这一问题加以分析后，他发现自己有太多的理由不能自杀——其中之一是对于死后可能发生之事的恐惧——我们得出的结论必定是他根本不自由。

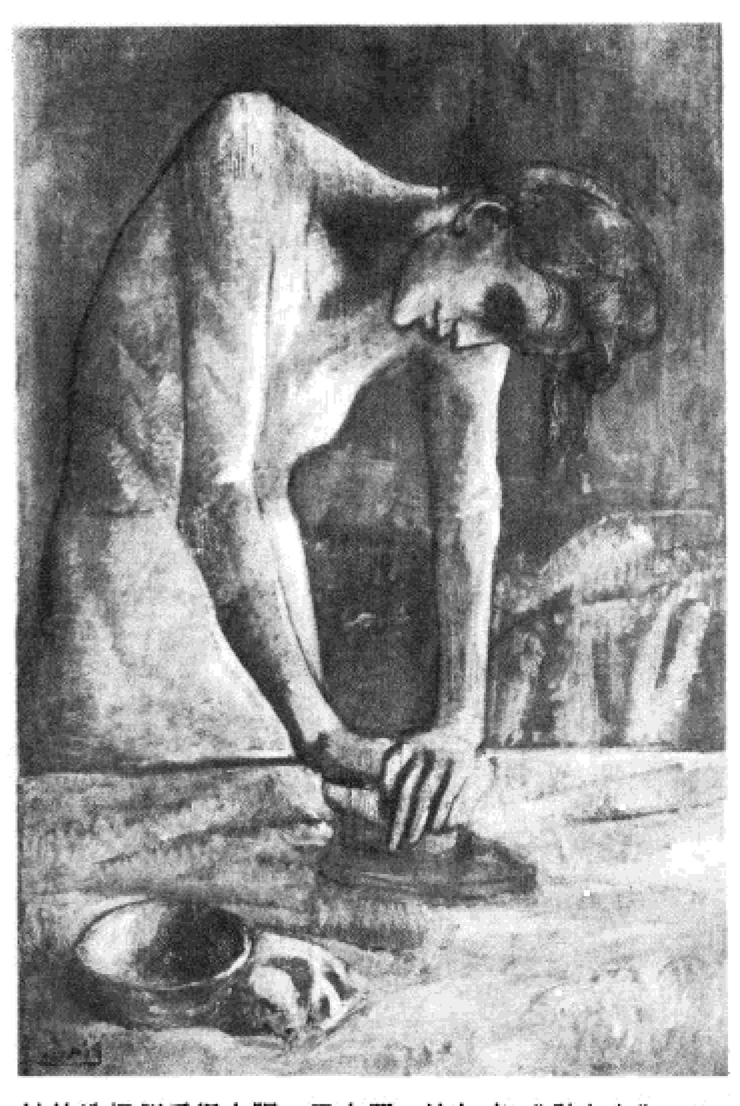
对于自由的渴望是艺术、文学和戏剧作品的一个普遍主题，因为那些创造了人文学的人痛苦地意识到纯粹自由可能只是一个神话。艺术中充满了受困于各种外部和内部力量的男男女女。研究一下毕加索的《熨衣女》。艺术家对这个人物感兴趣是因为她可以成为一个构图元素，或者，可能是她的某种东西触动了他。她是一个自由人吗？如果不是，那么，限制其选择的力量可能是什么呢？

> 科学可以指出危险，但科学却不能扭转心灵的方向。而那里寓居的正是在我们存在的内部和外部的精神力量——这些力量乃是生命本身的神秘之所在。
>
> ——欧涅达加易洛魁族部落酋长，龟的信守者奥伦·莱昂斯

长期以来，自由问题一直困扰着哲学家，而且，情况似乎是，反对自由的理由似乎比支持的理由还要多。严格的决定论者认为，由于一个人的选择会受到极为严格的限制，因此，绝不存在自由选择的问题。

圣奥古斯丁的自由意志概念乍看上去似乎是反驳其命定说的一种逻辑论证。命定说认为在出生之前，我们的生命就已经被规划好了。清教徒把这一信仰又向前推进了

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



她的选择似乎很有限。巴布罗·毕加索,《熨衣女》, 1904

一步，宣称说早在出生之前，我们在死亡之时是会得救还是会被罚人地狱就已经决定好了。这是不是纯粹的决定论？假如早期殖民地的清教徒知道这个术语，他们就会拒绝承认自己是决定论者，尽管他们相信命定说。为什么呢？他们会辩称虽然人的选择已经为全知的上帝所知，但普罗众生只有通过自身的行为才能知道自己会得救还是会被罚人地狱。行善、读经、去教堂，这些都是人们将被迎人天堂的标志。因此很自然，所有人都有动力去做正确的事。或许在他们看来他们的意志是自由的。

决定论在形式上发轫于18世纪哲学领域里的革命；其导火索是科学——特别是“任何结果都有一个自然原因”这一见解。有些哲学家利用了这一科学法则并将其运用到人类行为上，他们争辩说，一切选择都受制于先在的条件，而且所受限制是如此的严格，因此它们不能被视作是自由的。事实上，我们每个人都是因果链条上的产物，而这条因果之链可以上溯至存在的开端处。

让我们来考察决定论观念的几个重要范例。

古往今来的限制

阻碍人进行自由选择和行动的最明显因素是由权力集团强加于个体的限制。遗憾的是，强迫性奴役并没有成为历史。尽管自由社会声称任何人在做人或做事上都不会受到强迫，违反其意志，但事实却并非如此。

囚犯带着镣铐，即便是在灼人的烈日之下，也要被迫从事其他人认为太卑贱而不会做的苦役。“要不然他们就会是个自由人”这种反驳理由没有考虑到可能致使他们人狱的环境，他们对其无法控制的环境。

一部独立制作影片《中国梦》(2004) 表现的是在中国没有受过教育、贫困的年轻人，他们被迫报名去美国工作。他们虽得到承诺说会有大把的工作机会，可却被偷运进人美国，来到纽约，没人告诉他们自己身置何处，他们每天被迫在一家饭店闷热的厨房里长时间干粗活，被迫生活在肮脏、拥挤、不通风的宿舍里，从未见过阳光。敏感的主人公要求只要能有口烟抽，能有一本描绘他的梦想乐园——纽约的杂志，就足够了。一天晚上，他终于逃走，身无分文，在这座大城市嘈杂的车辆和疯狂的步伐中晕头转向，这是一个巨大的霓虹灯荒原，他在其中永远也不能自由地创造自己的命运。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

即便不是极度贫困，千百万的人却生活在所有人——除少数特权人士外——都被剥夺了自由的国度里。阿扎尔·纳菲西现为约翰·霍普金斯大学教授，她是《在德黑兰读洛丽塔》一书的作者，此前曾在该国一所据说是最自由的大学里教文学。这所大学确实会招收女生，但她们受到的待遇与男同学相比并不平等。

> 在倾听她们无尽悲哀的故事时，我感到无助。女学生在迟到时因为跑上楼梯，因为在走廊里大笑，因为与异性说话而遭受惩罚。[1]

她想拓展学生的阅读背景及其批判性思考的技巧，却受到阻挠，纳菲西于是认为她在这里永远也无法教授那种鼓励自由交流思想的书籍，因此提出辞呈，马上获得批准，原因是只有学校才有权决定何时辞退雇员。最终，她虽设法得以离开，可也不无遗憾，因为她无法充分完成自己作为一名教师的使命，一种致力于开放学生心智因而使其可以独立思考的使命。

世界上有很大一部分人都被剥夺了自由。对一些人而言，面对这种现实可能很不愉快，他们先是会叹息，而后耸耸肩，好像说“可我对此又能做什么呢？最好还是不要每天看报纸的头版罢”。然而，认识到“自由”不是一个轻飘得可以扔来掷去的词，或是一个可以简单地“想当然”的词，这是我们必须迈出的第一步。尽管我们足够幸运，不用因为在走廊里大笑而受罚——这就是决定论者的论点，但我们必须要在某一刻识别出限制自由的许多其他的力量：因为它们没有人的面孔，因而它们更加可怕。

制度决定论

让－雅克·卢梭（1712—1778）是人人平等最坚定的倡导者之一，许多历史学家都把他视为法国大革命自觉的设计师，不过，他是在对限制我们自由的所有力量仔细分析后才采取上述立场的。因为这些力量仍在发挥作用，因此，至少在一定程度上，我们必须将他视为一个决定论者。假如有人问他何故，他的回答很可能是：“我希望自己不是，但我们的生存条件要求我必须接受这种看法。”

卢梭发展出了自己的社会契约论。我们早前曾讨论过的托马斯·霍布斯（第十一章）的社会契约论以人类性本恶为基础。为了防止人们彼此伤害，霍布斯认为人们必须牺牲自由，必须推行君主制使社会契约得以贯彻。卢梭相信人类性本善，但上文提到的“条件”对生存限定得如此之深，因而使得绝对的自由成为不可能。

在《论不平等的起源》一书中，卢梭论述了社会是如何演变的，他描绘了一幅消逝的纯真年代的浪漫图景。那时，人类祖先生活在和平与和谐之中，分享丰饶大地的果实，因为他们普遍意识到自然为每个人都提供了同样多的礼物。这时，法律与政府还没有出现，因为在每个人都感到快乐，而且也没有犯罪的时候，它们显然是不必要的。

然后有一天，出现了一个手执利棍者，第一个想要占有比自然所给予他的那份礼物

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

还要多的人，第一个僭越自然的自由礼物以渔私利的人。他用手中的棍子为自己圈出了一块私人领地：

> 谁第一个把一块土地圈起来并想到说：这是我的，而且找到一些头脑十分简单的人居然相信了他的话，谁就是文明社会的真正奠基人。
>
> （李常山译文）

正如卢梭所知，这个手执利棍者是社会的始作俑者，因为通过创造剥削者模式（这一非人性的模式取代了自然的自由），这个人及其追随者便成为他人权利的一个永在的威胁。因此，他们必须受到渐渐发展起来的致力于对所有的权利加以削弱或限制的法律、政府及其他机构的遏制。卢梭的希望是人们会意识到其中的危险，并自愿放弃他们的部分权利。他相信自然的仁慈，梦想一个完全基于民主的社会契约的社会。然而，在他的时代，民主还不曾存在。

因此，卢梭的立场变成了一种革命性的立场。革命，即便是暴力的，也是取代剥削的真正选择，而且往往是解决剥削的唯一方式。第一场革命——反对那个手执利棍的人——一定是一个大胆的活动家所为。

> 他拔掉木桩或者填平壕沟，并向他的同类大声疾呼：不要听信这个骗子的话；如果你们忘记土地的果实是我们大家所有的，土地是不属于任何人的，那你们就要遭殃了！[2]
>
> （李常山译文）

倘若卢梭以属于所有人的自然权利之名，不仅解释了革命，而且还为它做了辩护，那么，他在他的神话中，并没有解释手执利棍者的起源。当其他人在一个充满阳光和快乐的时代里快活地玩金苹果游戏①时，是什么使这个人决定去占有更多？他仅仅是第一个表现了自我的人吗？剥削的潜力是不是深藏于那个“淳朴”社会里每一个成员的心中？倘若如此，人们究竟何时才不需要体制的保护？

> 我到林中去，是因为我希望用心地生活，仅只面对生活的基本事实，看看自己能不能学会它必须教给我们的东西。
>
> ——亨利·大卫·梭罗

卢梭的反体制偏见以这一假设为基础，即，在“自然状态”中（一个在当时及此后引起热烈争论的短语），人类是体面、温顺、有道德的。革命永远都是一项正义的事业，是最后的手段。因为卢梭死后十年才爆发他所预言的革命，因此，他不知道的是，拿破仑·波拿巴将会在法兰西的灰烬中崛起，他手执利剑，开辟了一个新的剥削时代，也许，甚至比它所取代的时代更加暴虐。

我们到底怎样验证卢梭的假设呢？我们到底怎样能知道，倘若大多数人可以自由放任，而没有法律和政府的管束，他们是否仍会和平相处，愿意彼此分享大地上的果实

① “bobbing for golden apples”为“bob for apples”的引申用法，此乃一种万圣节前夜的游戏，大人会在水盆里放入苹果，孩子们在不用手的情况下咬苹果，先咬到者获胜。

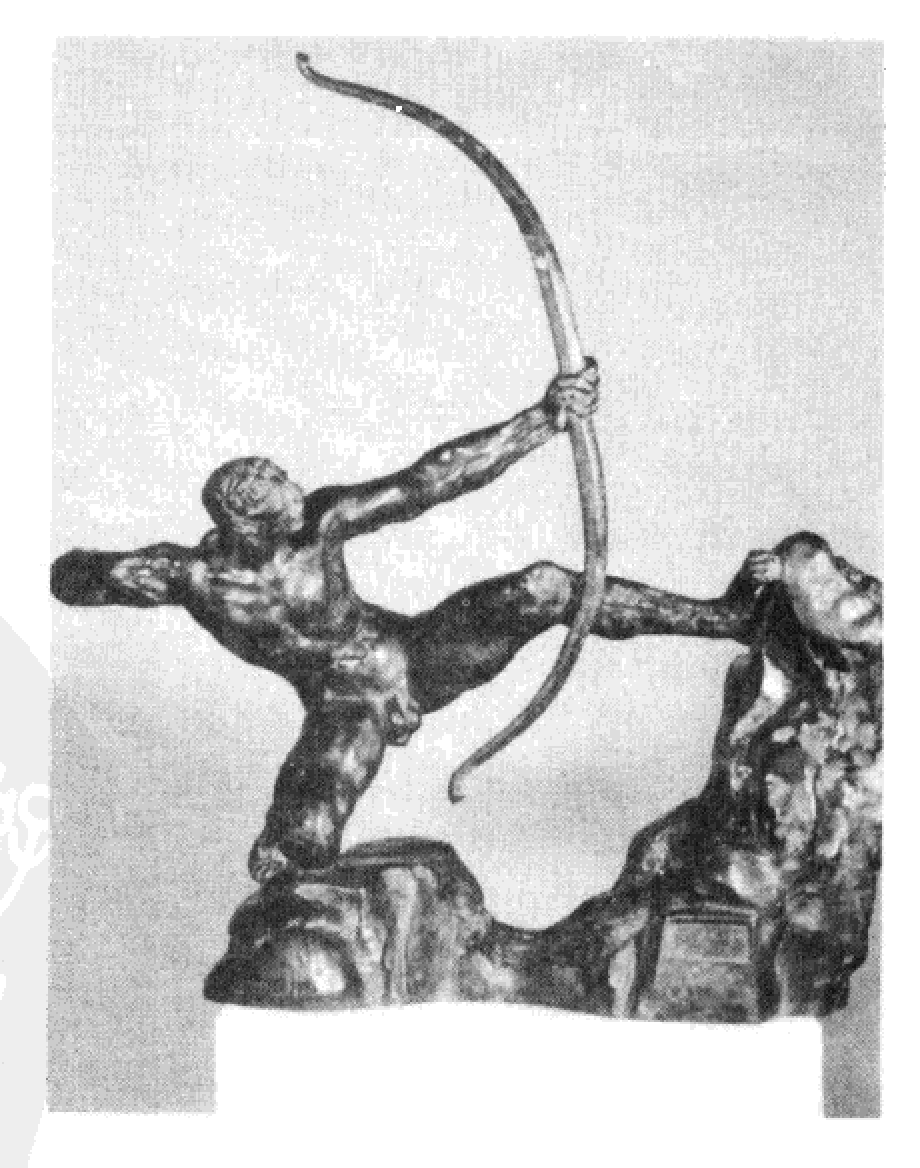
PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

呢？或者，是否还会出现手执利棍者，然后又开始新一轮的剥削和革命？有一点似乎是十分肯定的，在人类的记忆中，极少有革命会没有发迹者，他们往往都是革命领导者本人。

一项革命事业变成一场致命灾难的悲惨案例发生在1978年11月18日。那天，一个名为"人民圣殿"的宗教组织里有超过900人奉命喝下掺有氰化物的葡萄糖饮料自杀。根据各种流传的说法，他们的领袖吉姆·琼斯起初非常认真地想要建立一个公社制的农业社会。倘若能实现，它与卢梭的自由仁慈的社会将会非常相像。然而，当一些成员感到幻灭，试图背叛该组织后，这个集体遂变成一座监狱。有个人得以同外界建立秘密的联系，描述了琼斯狂热而自以为是的领导作风，他强迫人们性交，野蛮殴打不服从统治的人。有4个美国人，其中包括一名国会议员，及琼斯的几个囚犯的亲戚，参观了那里的囚笼，但却因为没能来得及登上飞机而遭枪杀。随着时间步步紧逼，琼斯下令集体自杀。死难者中有270名儿童。人们举行了一个追悼会，一位发言者说："请记住琼斯镇上的人们，不是因为他们惨烈的死，而是因为他们的渴望——试图寻找一个更美好世界的人们。"

卢梭是否会慢慢相信有些人生来要执持利棍，就像有些人生就仁慈好施一样？他是否会说利棍作为对社会的一种威胁，必须受到管制？管制体制是不是不可避免的？



一幅著名的描绘古典神话超人赫拉克勒斯的作品。爱米尔·安东尼·布尔代勒，《弓箭手赫拉克勒斯》，1909

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

它们是否会反过来压迫人，削减每个人的自由？一旦人们自愿出让自由，他们是否会在必然的专制统治下丧失自由？

我们曾在第一章谈到哲学家尼采对于人格中的日神/酒神两个方面的分析，尼采是自由和人权的坚定捍卫者。然而，他也曾严厉警告说，以自由之名领导革命的人也许会因为自己的权力给他恰恰想拯救的那个社会带来威胁。他把现实化的当权者称为超人，然而，当他把耶稣基督确认为超人的一个完美典范时，他的很多读者可能都深感震惊。他将耶稣视为一个完美的人，事实上是如此完美，因而他的教诲才可以吸引广大信众。对于尼采而言，甚至连爱的教义本身也是一种权力的源泉，而权力永远是危险的。尼采也许只是创造了“超人”这个名称，但一直以来，人文学对这个当权者不仅感到钦慕，而且还感到恐惧。

如果你问我，我到这个世界上来做什么，那么，我，作为一个作家，会告诉你：“我到这里来就是为了大声地活着。”

——埃米尔·左拉

人们经常问，究竟能否有一个当权者会坚定不移地追求一项他可以从中壮大其权力的事业，领导他人为争取自由进行斗争，而又不会为其权力所带来的特权所腐蚀。尼采并非认为耶稣是在追求自己的利益。他只是想知道，一个人怎么可能对他人产生那么大影响，而自己的内心又不为所动呢？

即使应该实现绝对的自由，而且也没有需要提防的超人，手执利棍者是不是无论如何都会突然间再次出现？整个循环是不是又会重新开始？自由社会本身是不是一个神话？倘若手执利棍者不可避免，那么，卢梭及其他自由的信徒是不是在无意间成了决定论的代言人？自由是否也包括滥用权力的权利？

经济决定论

卡尔·马克思（1818—1883）的哲学曾对1917年的俄国革命及随后在世界许多地区蔓延开来的社会主义都产生了深刻的影响。尽管苏联及其附属国的社会主义试验都没有成功，但马克思主义在其他国家，特别是在中国和古巴的力量持续保持强劲。

不是自然，不是人性，而是金钱决定一切，马克思这样认为。作为一个经济学家，他发展出的一种理论说明，人的行为、希望、志向及事业选择都要受制于他们出生时的社会阶层。富有的人想要守住自己的财富，他们往往会支持旨在保持其财产完整无损的法规。穷人梦想变得富有，在某些情况下，他们甚至还会以身试法去改善自己的状况。中产阶级想要爬到顶层，同时还要确保下面的人不会跟得太紧。

马克思相信**经济决定论**（对于金钱和财富的追求控制我们的思维、主宰我们的行为）不可避免地使社会分成两个等级：富人（资产阶级）和穷人（无产阶级）。处于中间的人或则上升或则下降。不过，财富分配的不公平迟早会激怒无产阶级，他们会联合起来反抗，要求自己的权利。马克思的预想是，阶级斗争可以不经过暴力自然地发生，而且结局圆满。资产阶级希望坚守金钱和权力，无产阶级决心夺取其中的一部分金钱和权力。他们之间的对立将引向二者的综合，马克思称其为无阶级社会。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

共产主义，一种以无阶级社会的观念为基础的社会制度，是俄国革命的旗帜。然而，共产主义者与马克思在非暴力问题上的看法却不同。他们厌倦了等待所谓可以自行到来的“工人天堂”。他们的领袖弗拉基米尔·列宁（1870—1924）发展了马克思主义，使其包含了这样一种观念，即阶级单一的社会可能必须经由暴力革命实现。在“目的正当便可以不择手段”这一战斗口号的号召下，共产主义者推翻了沙皇，与一个敌对党进行内部斗争后，他们建立起一种全新的秩序，一切财产由此均被国有化。其中没有私营企业，没有资本主义及其假设，即聪明的企业主有权盘剥他人，可以尽最大努力获得成功。

共产主义意味着完全的国家所有制（通常被称为公有制），而社会主义也差不多成为同样的东西，只是在这种制度中，有限数量的私人企业被视为是一种必需。譬如，苏联不久便认识到全部农场土地的公有制是不切实际的。国家是否可以诱导农民为整个社会，而不是为自己和家人种粮食、饲养家畜？答案似乎是“否”，因此，国家便给农民一种小型农场（约一英亩），告诉他们说他们可以首先满足自己的需要，然后可以出售余粮。结果，农民比城里的工人还富裕。共产主义制度下，绝大多数人靠国家分配工作，每个人都会得到一份微薄但还算像样的工资，住房也靠国家分配。

随着时间的流逝，越来越多的资本主义成分变成必需。无阶级社会从未真正实现，而且由于私营企业的发展，少数人先富了起来，而劳苦大众只能羡慕地旁观。宣传的力量非常强大，国家不断向人民保证他们的牺牲是为了大家的利益；可是，随着时间的流逝，工人们开始想知道“天堂”何时才会到来。好像马克思主义的贫富差别仍然存在。因为满足不了自己的利益，大多数工人可能没有动力去生产更多的产品或提供更高效的服务。

这场共产主义实验的一个严重后果是，同私营农场主不同，绝大多数工人看不到自己的劳动成果。(与美国社会中生产线上的工人相差无几）。此外，勤奋很少会得到回报。商店中的导购员因为没有回扣的刺激，不会努力推销产品。电视的出现给无聊的工人带来了一些乐趣，他们把它塞到狭小的公寓里。即便要买最小的电视，他们也得省吃俭用，电视节目让他们看到了传闻中的西方工人实际的生活状况。许多观众可能都没有意识到这些引进的节目并没有讲出全部真相。事实上，自由社会中的工人生活状况对他们的吸引力一定很大：在工会的帮助下，自由社会中的工人生活舒服得简直不能更舒服了。微薄的工资再也无法让工人感到满足。

不论无阶级社会是否曾存在，马克思主义理论至今仍然是当今社会主义实践的理论基础，许多人仍会援引其理论，用以解释——至少是在一定程度上——人的行为动机。我们看到了苏联共产主义的破产，但我们必须记住经济决定论是一个重要的哲学理论，它与苏联及其盟友所建立的制度并不是一回事。但有个问题仍旧存在：经济需求在多大程度上会控制我们，因此会限制我们获得自由？

在十一章中，我们讨论了亚当·斯密的这一观点，即，资本主义是人类生活背后固

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

有的驱动力。斯密辩称，人性固有的贪婪是一件好事，因为它会保证自由市场制度的运行。倘若企业可以自主经营，它们就会提供就业，这转而又会给人们提供可支配收入，进一步促进经济的发展。当人们手里有太多的钱要花时，企业就会抬高价格，直到购买放缓，价格开始下跌。斯密把这一往复的循环称作一只使社会保持平衡的“看不见的手”。马克思主义和资本主义有一个共同的基本假设——经济需要占支配地位，但对于采取何种手段满足需要，它们的看法并不相同。

也许，这两种哲学都有缺陷，因为永远不会有足够多的物质资源满足所有人的需要。在共产主义社会中，可能无法调动工人的积极性生产丰富的产品。在资本主义社会中，富人能够买得起他们需要的一切，不管价格有多贵，但是，因通货膨胀而上涨的成本最终将伤害那些不如富人侥幸的人们。在此，支持决定论的论据极具说服力。是否有人能克服欲望不去赚更多的钱？倘若我们很富有，我们是否会采取行动让自己变得更富有，或至少是让自己现有的财产不减少？倘若我们介乎两者中间，我们是否总是会希望向上爬？倘若我们贫穷，我们是否会根据爱、恨、回报、惩罚这些行为可能对我们的钱包产生影响的情况而做出相应的选择？

传统的人文主义者往往认为，把金钱看成是头等要事是卑鄙的。毕竟，哲学、文学和音乐应该是取代积累财富的选项，难道不是吗？然而，在非物质资源之外的资源中寻找快乐是一回事，而否认开明人士的行为受经济动机支配却是另一回事。

人之为人的艺术并不意味着我们必须要在人文学和金钱之间做出取舍。但它确实会要求我们观察行为中的自己。如果说经济动机不是我们行为的唯一理由，那么，它们有时确实是我们行为的重要理由。常识告诉我们说，我们越穷，我们就越会寻找发展的机会。归根结底，在理论上，长期陷于贫困的人可以选择放弃发展，转而决定去享受音乐和艺术。然而，即使他们万一做出了这样的选择，他们也会发现他们无法得到全然的审美享受。

人们一度曾浪漫地认为富有创造力的艺术家可以“超越”世俗的欲求而不贪图钱财，但即便是他们也会聘请经纪人、洽谈合同。当应邀接受电视采访或在大学做讲演时，他们还会索要高价，并会为自己最新出版的作品到各地做促销宣传。

我们永远都不知道，经济因素何时会突然在我们生活发挥主导作用。你在同一家公司干了 30 年，可现在他们却从外面雇了一个人，让她当总经理。这太不公平了，我要让他们好瞧！看看他们从我这儿能得到多少忠诚！

我们常常受经济因素控制，譬如，我们唯一的选择要么是接着干自己讨厌的工作，要么就得面对无法支付汽车贷款的问题。然而，受制于经济因素与成为一个马克思主义者或成为一个彻头彻尾的唯物主义者是两码事。重要的是，我们要随时认清自己行为的根源（或者无论如何都要努力做到这一点）。当现实摆在我们面前时，倘若我们对它越盲目，我们就越会不自由。当我们开始能看到那些限制我们的事物，或者，当我们能够把这些限制强加给自己时，我们就在通向自由的道路上向前迈进了一步。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

性格一致性

令人难忘的小说作品中不朽的人物——譬如，堂吉诃德、贝姬·夏普、哈克贝利·费恩和斯佳丽·奥哈拉——之所以会留在我们的心中，不是因为他们无法归类、出尔反尔、无法预测，而是因为他们具有可以总结概括并可以轻易地解释其行为的特定性格特征。倘若他们是真实的人，决定论者就会说，他们缺乏自由意志，他们为其自身的性格特征所限制，虽然正是这些特征才使我们感到他们栩栩如生。

我们看待彼此的方式如同我们看待文学人物一样。我们会根据自己的家人、朋友和同事的一言一行来描绘他们的特征。甲聪明，乙做作，丙一点儿都不地道。诚然，我们知道真实生活中的人与书中的许多人物不同，我们不能把僵化的分类不公正地套到他们身上。但是，当有人做出了意外的反常之举时，我们可能会说："他有点不对劲儿"或者"那太不像她了"。我们期待可预见性。我们期待一致性；我们期待人们——或多或少地——不辜负我们的期望。然而，倘若他们常常按照我们预期的方式行为，那么，他们是不是受到了自己行为模式的限制？他们自己习惯的限制？决定论者常常提出的一个论据是只有疯子才会永远享有完全的自由，因为他们的行为不可预测。

假设有个人当街拦住了一个陌生人，然后照这个人脸上就是一巴掌。设想有人把这个故事讲给了一个研究人类行为的专家小组，他请他们预言挨打者的反应。他们的预测一定是建立在人际交往的某种因果观念之上，他们将之称作"理性的行为"。然而，这意味着什么？难道这不意味着挨打者应该在所有"理性的"人都会接受并认同的明确限度内做出反应吗？因此，他们可能预言这个受到突然袭击的人（1）出于正当的愤怒，回手打了那个人；（2）因为信仰和平，没有还手，为了避免继续挨打而试图躲开；（3）决定自己不用武力，更愿意把警察叫来；（4）因为从小深受《圣经》影响，于是把另一边脸转给袭击者；（5）难以置信地盯着袭击者，茫然不知所措。

但是现在，设想受害者没有按照这些公认的理性方式做出反应；相反，他突然拔出一把剑，命令袭击者跪下来，并册封他为骑士。情况很可能是，受害者而不是攻击者会被拖走接受观察。这种反应不能归入任何一种有效的行为类别中。决定论者可能会争辩说，在这些考虑到的反应中，"亚瑟王"行为是唯一可以正当地被称为自由的行为。在这样的情况下，我们会有多少人生活在一个"自由"的世界中呢？

一些自由意志论者不仅会批评性格一致性的观点，而且，他们还会敦促我们要超越在所谓的同化过程中灌输给我们的性格特征。他们告诉我们，我们用不着必须符合人们的"持续预期"才能成为一个理性的人。如果情况不是这样，我们如何能解释富有创造性、想象力和发散型思维方式的人？正是他们稀奇古怪的想法才以某种方式改变了人类经验的状况。他们都是疯子吗？而且，想想吧！我们中有没有谁愿意自己因为总是令人讨厌地一致而出名？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

行为主义

行为主义（behaviorism）以美国心理学家 B. F. 斯金纳（1904—1990）的著作为基础，它坚称我们乃是我们所做的事，而我们的行为方式受制于一个在我们刚一出生之后便开始编织的、由奖励和惩罚构成的网络系统。

斯金纳说，倘若人有本质，那就在于它的条件反射能力。我们的一切行为都是行为强化的结果。人们往往会重复带来了愉快结果的行为；人们往往会避免带来了不愉快或痛苦后果的行为。行为主义不仅是一种哲学，而且还是心理学家使用的一种方法，他们根据个人的希望或制度的要求，用以矫正那些行为模式需要改变的人。在理论和实践上，行为主义均认为，人们所做的事是其先在行为结果的反应。不断摸热炉子的孩子会受到责骂或其他惩罚，直到这种不适宜的行为最终被克服为止。

物理学改变不了它所研究的世界的本质，行为科学同样也改变不了人的本质，即便这两门科学都可以创造出强大的技术力量去控制它们的研究对象。

——B. F. 斯金纳

按照斯金纳的看法，自由是人为了摆脱某些将带来痛苦后果的行为而作出的努力。我们为了不感到痒会拍打一只要来叮咬我们的蚊子，倘若不这样，我们就会痒。一个耍脾气的孩子还没吃晚饭，大人就遣他去睡觉，可他的哭声也许会大得让大人们改变主意，这样，他们就可以逃避哭声。行为主义称，不论逃避的动机如何，情况仍然是，逃避的欲望是一种决定性的力量，因此，倘若自由被定义为逃避，那么，像“完全绝对的自由”这样的东西就不存在，或者即便存在，也无法界定这样的自由。

人们常认为纯粹自由的状态中没有“不情愿的控制”（aversive control）；这也就是说，倘若没有感到明显的压力，人们就会想象自己是自由的。斯金纳把这种人称做“快乐的奴隶”。他们为隐蔽的控制所塑造，而自己又不知道。他们的自由实是一种幻象；在某种意义上说，受压迫者的状况会更好。斯金纳接着说：“关于自由的文献一直旨在使人们对不情愿的控制有所‘意识’，但它选择的方式却未能拯救快乐的奴隶。”[3] 反抗压迫的行动主义者只关心明显的受害者，而未能启发那些自认为自己是自由的人。

一些人往往拒绝接受行为主义，他们认为自由可能是最重要的问题，因为自由明显把人与其他动物区分开来。斯金纳说人们固守“自由”这一古老而高尚的抽象概念的欲望与这一看法密切相关，即，倘若有证据显示，人现在不能而且永远都不能被视为是自由的，那么，人便丧失了他的尊严。如果伟大的艺术家、作家和哲学家只是被视为条件反射力量的结果，情况会怎样？“如果一个人取得的成就事实上是他所不能控制的力量使然，那么，我们就不会愿意将他的成就归功于他。”[4]

表扬和认可代表极具有肯定作用的正强化，就其本身而言，它们是最普遍的条件反射力量之一。此外，我们甚至还可以把斯金纳的观点再向前推进一步，我们可以指出，为了赢得表扬和认可，有些人什么事都会做，包括当筹码足够高的时候，他们还会牺牲自己在艺术或学识上的节操。为了能在电影或电视上出名赚钱，有多少作家和作曲家都已经和抽屉里的小说、琴凳上的奏鸣曲惜惜道别了呢？

但另一方面，有许多论证指出那些坚守个人节操的人确实是自由的。有文森

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

特·凡·高为证。在自己的有生之年，这位艺术家的任何一部作品事实上都未受到任何人的赞扬或关注，除了他的弟弟提奥。凡·高远没有竭尽一切努力去赢得他人的认可，而是继续按照自己的意愿画画。他心里似乎从未怀疑过自己作为一名艺术家的使命。尽管自己的默默无闻也会让他感到心灰意冷，但他从未对自己画画的方式丧失信心。一些人可能会说凡·高兼有节操和创作的自由。

斯金纳迫切希望发展出一种"行为技术"。他辩称因为人们无论如何都要接受条件反射的训练，因此应该重点关注那些可以利用的良性控制。他坚称："问题不在于把人从控制之下解放出来，而在于把人从某些类型的控制下解放出来，这个问题只有在我们的分析把一切结果都考虑周全后，才能得到解决。"[5]

斯金纳像个现代的乌托邦思想家，相信最终可以设计出一个理想社会，其中的人们可以通过仔细地预先设计好的强化，最大限度地发展他们的能力。在这样的社会中，犯罪、侵略、剥削将不复存在。我们想不想要一个这样的社会？

斯金纳的观念是，通过"行为技术"把一个乌托邦社会中的所有人都训练成好公民，这对许多人而言，听起来僵化、太过冷静。在"行为技术师"认识到他们拥有的权利有多大之后，有什么会阻止他们去使用斯金纳希望废除的那些千篇一律的厌恶手段呢？倘若凡·高生活在一个行为工程化的群体之中——居民因为去到展出其作品的博物馆参观可以得到糖果；如果购买作品，他们还可以免费休假——情况将会怎么样？假设公开谴责其作品的人会被拖进监狱。再进一步设想，作为一名艺术家，他有权递交诉状抗议那些嘲笑他的人，而且还可以因此受到奖励——管理机构对其诋毁者会课以罚金，再将罚钱转给他，情况又会怎样呢？那么，他就真正自由了吗？倘若损失了钱财的诋毁者反过来向当局状告凡·高的作品是一堆垃圾，其中根本没有技术可言，那么，管理机构接下来也许会重新审查他的作品，并通知凡·高倘若他想继续展览，他今后就要采用一种人们都认可的风格画画。条件反射作用一旦被体制化，它变成厌恶控制的时间还需要多久？

得来轻易的东西，我们也会把它看得轻飘，唯有珍惜才会赋予一切以价值。

——托马斯·佩因

人文学中有大量的厌恶控制所引发的悲剧。绘画、小说和戏剧表现的就是条件反射作用的受害者，这些人生活步履沉重，因为其精神已被摧毁。斯坦利·库布里克把安东尼·伯吉斯的小说《发条橙》(1975)改编成一部著名影片（参见第九章）。该小说呈现了一幅令人恐怖的行为技术图景。主人公艾力克斯喜欢贝多芬音乐，但他还是一个暴力犯，最终被捕，经历了一系列痛苦的令人作呕的休克疗法，而这一切都是在其偶像音乐的伴奏下完成的。休克疗法不仅把他变得像个机器人，而且现在，每当他听到贝多芬的时候，都会感到锥心之痛。作者的主题非常明确：条件反射训练变成了社会所施加的报复，它与艾力克斯在接受治疗前所犯的罪行一样残酷。

乔治·西格尔的雕塑《乘公共汽车的人》是对这一阶层的人所做出的强有力的视觉表述：他们为经济所迫，每天必须上班，他们在工作中显然为严格的规定所控制：打卡机、计时的咖啡和午餐、短时间的休假。对于这些人来说，这是一种他们永远也不能指望有

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

所改变的枯燥生活。他们永远也不能逃出自己的牢狱，因为正是这座牢狱，才使他们获得了自己的身份。

遗传学

遗传学（genetics）也许是未来一门重要的医疗学科，它研究的是生物基因在植物、动物和人类获得其特征的过程中所发挥的作用。基因是动植物细胞中物质的特定排列，广泛的研究已找到提取基因的方法。在基因的内部是 DNA（脱氧核糖核酸）分子，由糖和磷酸盐形成的多股长链构成，这些长链包含控制机体生长的密码。它们决定性别、头发和眼睛的颜色、身高和特定的趋势：譬如，超重及各种疾病。例如，有研究显示，糖尿病同老年痴呆症和囊性纤维变性一样都会在家族中间“传播”。有观点认为，一度被视为在社会中染上的酒瘾和其他瘾头都可以遗传，尽管这只是初步的研究结果。基因研究的细节几乎每周都会有所变化。既然 DNA 链都已经得到确认和标记，下一步就是提取携带密码的基因。而一旦我们可以做到这点，那么，再下一步的研究就是“基因替代疗法”。

对投资医疗科学应用这种疗法是否是一种明识之举及其中涉及的伦理问题，人们的意见分歧极大。人们已经能够预先决定孩子的性别，但设想一下人们发现了一种可以控制智力的基因。科学能否造出一个“超级”孩子？一些人说，让人类变得更加聪明，这本无可厚非。另一些人却说，基因专家会拥有过分膨胀的权力。

> 不经你的同意，没有人能让你感到自卑。
> ——埃莉诺·罗斯福

可另一方面，如果社会让基因自行其是，将会发生什么情况？可预防的先天性残疾和遗传疾病就会得到传播。然而，在一些地区，超级种族的观念同干涉自然所引起的灾难性后果一样是极为可怕的。用科学意志取代上帝意志让一些宗教组织感到义愤填膺，他们认为倘若自由意志是神赐的礼物，那么，篡改意志就是极大的罪恶。对于仍然希望思考自由意志问题的哲学家来说，他们事实上有责任对基因挑战做出回应。他们必须追问：即便没有基因替换，个体究竟能否成为自己命运的主宰？

在社会科学中，人们对遗传和环境——即人们所知的先天/后天——的问题长期争论不休。除生物学之外，我们的人格和行为模式是否还会受到我们周围的家人、同龄人、教育及社会结构的影响？支持决定论的论据似乎更有说服力了。

没有人可以确定，我们变成什么样的人在多大程度上仅仅取决于 DNA 分子，其他因素，包括——是的！——一个人的意志，在多大程度上甚至可以影响他/她的遗传命运。有文献表明，一些患上所谓不治之症的人们拒绝接受死亡判决，他们想继续活下去的意志挫败了生物学判决。

尽管对遗传学的伦理争议正在阻止人们对它加以无节制的研究，但经常有对动植物生命的惊人实验出现。科学家利用他们已经获得的读取基因密码的知识克隆出了一只绵羊；这表明他们已经掌握了按照预定基因控制生长过程的技术。倘若（有些人则说“当……时候”）科学家已经获得了替换控制衰老的基因，人们将会作何反应？有传闻

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

说它能让人活到过百岁。如果这种疗法可以普及，而且费用也不高，我们有多少人那时会抗议遗传学的力量太过膨胀？或许，归根结底，“自由意志”只是一种来去自有其时的概念。或许，现在的问题在于科学家能否把生物决定论当做一种给予生命的力量而更好地利用它。

社会生物学

社会生物学（sociobiology）认为自由意志不存在，它从遗传投资的角度来研究人类行为。其信念与自利哲学的信念关系密切。其基本假设是：我们的一切行为都与我们的基因品系有关。两个人之间的爱情是一个基因问题。倘若一个单身男性想与不同的伴侣无限制地做爱，这表明他还没有做好基因投资的准备；他眼下还不需要延续他的基因系。一个单身女性虽然也想无限制地做爱，但是，相较于其伴侣而言，她必须更多地考虑这种行为有可能带来的基因投资，即便她可以采取避孕措施。婚姻和家庭被视为男女双方进行基因投资的共同协议。不想要孩子的已婚者表明，基因投资不是他们获得幸福的必要条件。尽管每个人各不相同，但都可以从“基因态度”的角度加以研究。我们对基因繁殖的态度决定了我们的一切行为。

如此一来，对爱情的传统定义就会被取缔。分享相同基因态度的人可能为彼此吸引。甚至连家庭关系也受制于基因库的相似与否。利他主义，或自我牺牲，也要重新定义。母亲之所以会为孩子做出牺牲，是因为他们代表其基因生命的延续。她会为挽救自己的孩子，而不是别人的孩子而面对死亡，除非她与别人孩子的关系近到可以把他/她当做自家人，或者，除非她在潜意识里相信这个危险中的孩子是她自己的孩子。为挽救自己的部队而献身的士兵之所以这样做，是因为他的部队已好似一家人。

没有孩子的夫妇或想要更多子女的夫妇常常会收养孩子，希望养子能让他们感到他们分享相同的基因库。倘若他们可以成功地变成慈爱的监护人，这个幻觉已然奏效。倘若他们与养子的关系慢慢疏远，这种幻觉就会破灭。为了赚钱而生孩子的代理母亲常常会改变主意，禁不住爱上孩子。甚至在新生儿被送给委托人后，代理母亲可能还会体验到严重的情感创伤。

因此，从根本上讲，不存在自由意志，即便人们有许多控制生育的新方法，堕胎法规也得到解禁。一个被迫在堕胎还是生下一个意外受孕的孩子之间选择的人会因为基因投资而不得不面临这种境况。这样看来，从小受教育坚信“生命权利”的人根本没有选择可言。

社会生物学家认为，不只是有关浪漫爱情的决定，而是一切决定——有关政治、宗教、教育、财经方面的决定——都或多或少地与遗传学相关。最起码，基因至少可以决定我们是谁，而我们是谁又会决定我们的主张。显然，我们无法决定去走一条不同的路。

然而，这一切只是一面之词。相反的观点认为自由不只是一个字词而已。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

自由的可能性

一直以来，关于决定论的文学和哲学似乎在数量和力度上都要比关于自由意志论的文学和哲学更多更强，这也许是因为人们难于找到逻辑证明支持我们是自由的，而更容易说明我们为什么是不自由的。迄今为止，我们在本章中回顾了许多决定论者的观点，它们可追溯至久远的过去，至今仍继续有很多追随者。这其中的一个原因在于，决定论者的论据很有说服力，不容人们忽视。另一个原因是，在作出总结时，他们的很多分析事实上适用于很多人（虽然也许不是所有人）。成为一个自由人很可能不是一件人人可以均分的礼物。或许，人之为人的艺术也包含获得自由的艺术，而且，像任何一种艺术一样，自由也需要极为精心仔细地设计和呵护。

一位悲观主义者对意志的定义

“自由意志”这种说法起初似乎显得多余；倘使一个人拥有意志（will），它必定是自由的。意志的存在意味着自由，对吗？然而，事实上真有意志这种东西吗？抑或，一些哲学家称为意志的东西只是经由我们的意识而发生作用的因果关系，使我们认为我们在做自己想做，而不是必须做的事？譬如，斯金纳就说，我们不能对意志有所觉察，不能有所感觉。我们不能用“我拥有自由意志”的说法去指称一种特定的感觉或情绪。意志的本质是否同心灵或灵魂的本质一样，可以争论不休？

我没有朋友／我把我的心灵当做我的朋友／我没有敌人／我把粗莽当成我的敌人／我没有盔甲／我把仁慈当做我的盔甲。

——14世纪的一个日本武士

德国哲学家阿瑟·叔本华（1788—1860）毫不怀疑意志的存在，可他并不因此而感到不亦乐乎。首先，他告诉我们如何去观察体现在行动中的意志。站在一个镜子前，观察你自己。先想你要举起你的左臂。然后这样做。刹那间，想要抬起胳膊的愿望就会被固定在你的头脑，即意识中；而在下一刻，它就会在你从镜子里看到的行为中清晰地呈现出来。

尽管许多人都认为发现意志本身足以使人类境况富有尊严，但叔本华接着追问的是：意志是干什么用的？你可能会说，那显而易见。意志在可能的选项中进行自由选择。

叔本华：的确如此，但这就足可以让我们对人类境况抱着乐观态度吗？（我们说我们不明白。）

叔本华：一个自由的选择是不是总是一个好的选择？假设这个选择是杀人。它作为一个自由选择是不是无论如何都能缓解这一罪行的恐怖？如果知道杀人的决定完全是由谋杀者的意志使然，这是否会让我们感到一丝慰藉？如果让这个潜在的杀人犯从小接受宗教教育的条件反射训练，告诉他说杀人是错误的，这样不会更好吗？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

叔本华相信意志实际上是求生的意志，意志驱使我们做出我们认为可以让自己受益，保证生存的行为。但是，这些行为往往是不折不扣的罪恶。正如他所言：

> 对于行为者来说，非正义或邪恶的行为是其肯定求生意志的力量的标志，因而表明他距离真正的救赎，即对于求生意志的否决，还有多远。[6]

易言之，尽管没有否定我们行动的自由，但叔本华还说，为了推动我们自己的事业，我们每个人都会迫不得已、被迫运用意志的力量，即便这样做意味着伤害他人。不去行动的自由同样存在，但这往往是因为由当事人担心被抓住——或至少是担心该行动不会给自己带来好处——因此不能被视为对意志的真正否定。

然而，倘若救赎恰恰在于这种否决，叔本华一定相信这种事是可能的。他虽然对人性的看法总体上很悲观，但是，假如他没有抱这种希望，即，总会有寥寥的几个人可以明白，并会克制自己的攻击性欲望，他也就不会著书立说了。

在人与世界精神所做的一席谈话中，叔本华让世界精神说出了这份旁白："我是否应该告诉他生命的价值恰恰在于此，它的教诲就是他不要希冀生命？"[7] 这里，这位哲学家不是在建议自杀。他说的是，人应该毅然决然地回避生命似乎可以为我们提供的快乐和成功，因为对于这些东西的自由追求只会使我们的动机变得邪恶：即，仅仅以自我为中心。叔本华是一个不再抱幻想的理想主义者，他虽然渴望一个充满和平与善的意志的世界，但他认为实现这种世界的可能性微乎其微。

女权主义者反对叔本华看似无所忌惮的对于女人的贬低。事实上，他对于女人的说法往往显得屈尊俯就，带有侮辱性。他称她们是"无可救药的非利士人①"。他说："（女性）整个性别都不能创造出一项真正伟大、名副其实、有独创性的艺术成就，或者，确实创造不出任何具有经久价值的东西。"[8] 然而，以一种拐弯抹角的方式，他也称赞过女人，指出她们的权力意志远没有男性具有攻击性和毁灭性，而且，尽管父亲会训练孩子为了邪恶的目的去行使他们的意志，但母亲会向孩子传授更为温和的价值观。对于叔本华而言，在某种意义上，女人更容易否决自己的意志，而且，按照他自己的定义，女人比男人对这个世界更有益。

懊悔和安慰

美国哲学家威廉·詹姆斯（1842—1910）重新检视了欧洲哲学家所提出的纯粹决定论的论据，他得出的结论是他们错了。事实上，詹姆斯发展出了一种他有针对性地称为**非决定论**（**indeterminism**）的理论：世界是偶发事件的任意集合。在詹姆斯看来，决定论是太冷漠的逻辑：原因 A 导致结果 B。决定论使人看起来似乎是运转顺利的机器。

---

① 非利士人，没有文化修养的人，庸俗的人。——译注

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

詹姆斯说事实正相反，人会犹豫不决、不可预测，恰是机器的反面。

如果一个人幸运，一份孤寂的幻想可以完全改造一百万种现实。
——玛雅·安吉洛

就拿懊悔讲，他说。懊悔是一种普遍的现象。在任何一个特定时刻，人都能回想起许许多多他们希望做但却没有做出的选择。然而，与此同时，倘若不存在一个对立面——满足感，那么，懊悔便无法成为懊悔本身，要不然，人们也就无法有的放矢地感到懊悔。换句话而言，在一系列随机发生的事情中，人们有时会做出自己认为是正确的行动，但很多时候他们也会做出自己认为是错误的行动。倘使一切都是预先决定的——即如果意志是不自由的——那么，回顾过去并不能揭示我们所错过的机会。除非错过的机会存在，否则，我们就看不到它们，虽然在选择的那一刻，我们可能会无视它们的存在。凶手可以回想过去，认识到他们不必非得带枪去面对他们的敌人。对于詹姆斯来说，"马后炮"证明真正可替代的选择一直存在。对此，决定论者会回答说未被选择的选择事实上不存在。某个因素总会使我们做出一种选择，而且是唯一的选择。

如果我们可以把非决定论哲学加以引申，我们可以举出另一种揭示存在自由意志的练习：舒舒服服地坐好，然后想一想上个星期我们可能做但却忍住没做的所有可怕的事，比如：

- 与一个朋友发生冲突，这场冲突可能会威胁到你们之间的友情。
- 在某件事情上说谎，这会使你接下来不得不撒一堆的谎。
- 冲动地放弃一门课程，而那却是你毕业所要求的一门必修课。
- 冒险开一辆两只轮胎已经磨平了的旧车。

我们因为没有做这些事可能会感到安慰。因此，对于安慰的体验是自由意志存在的又一标志。当反思我们本可能做但却没做的事情时，我们会认识到自己做出了明智的选择。我们之所以可以做到这点，是因为我们本可能会做出错误的决定。没有任何东西，只有我们自己的理智是选择的决定因素。

一面是明智的行动，另一面是错误的行动，我们的生命可能夹在了中间。我们能够承认自己犯了错误，这即是承认我们知道自己是自由的施动者。我们有时会做出明智的选择，这也许会使我们设想，"倘若明智的选择是预先决定好的，那我会欣然接受决定论。"

精神分析：通过意识的自我获得自由

对于精神的研究已有一个世纪的历史，后来人们逐渐称其为精神分析学。它不像哲学，传统上一直在讨论自由意志的问题，不过，有些心理学派是以这一前提为基础的，即，我们的所想所为都由一个先在的并非出于我们自己选择的原因所推动。**精神分析**(psychoanalysis)是心理学的一支，它试图在过去的行为和过去的经历中找出致使人精神失常的根源。它通常先借助催眠术或镇静药物使病人放松，然后鼓励一种畅谈的自

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

发涌动，此间分析师极少说话，不过，他会仔细倾听病人，以便找出其想法的关联。通常，分析师会让病人描述反复做过的梦，因为精神分析的理论基础是，导致精神失常的创伤性经历可能作为梦中隐蔽的象征而浮现出来。精神分析希望把人从不知所以然的行为中解放出来。它旨在使人具有一种理性的心态可以进行自由选择。

精神分析的宗旨是，让人们了解他们何以会做出偏常、反社会或奇怪的行为来帮助人们完善其行为。一般而言，这一理论认为一旦找到了行为失常的原因，那么，潜在的行为驱动力就可以得到完全或至少是部分的控制。易言之，人们之所以会接受分析治疗，是因为他们不喜欢自己的身份或行为。精神分析希望通过理解及适当的引导，让人可以变化，变得不像从前那样被“决定”。

西格蒙德·弗洛伊德（1856—1939）首先采用了精神分析法来帮助病人恢复精神健康。精神分析法基于这一假设，即，因为我们不愿意回顾过去的痛苦经历，并会将之封锁在我们的潜意识之中，因此我们很多人都会做离奇古怪的梦、说稀奇怪异的话、做出自己无法理解的行为。换句话说，我们的生命受诸多无意识的先在原因所决定：它们有时是我们拒绝面对的内疚感；它们常常是本我（id）的诸多欲望，那个远在人类发展出理性的自我（ego）之前所拥有的原始自我（self）。

远在释梦变成一门科学之前，对于梦的迷恋可追溯至数世纪之前。一度，人们曾认为梦是未来的预言、恶魔的探访，或是亡灵试图与生者沟通的尝试。艺术家和作家在梦中发现到许多新的有待探索的迷人天地。约翰·亨利·富斯利的《梦魇》的问世虽比弗洛伊德的理论早许多年，然而，它却是一位艺术家努力理解我们入睡时所发生的那些奇妙现象的明证。

自由意味着选择去承受负担。

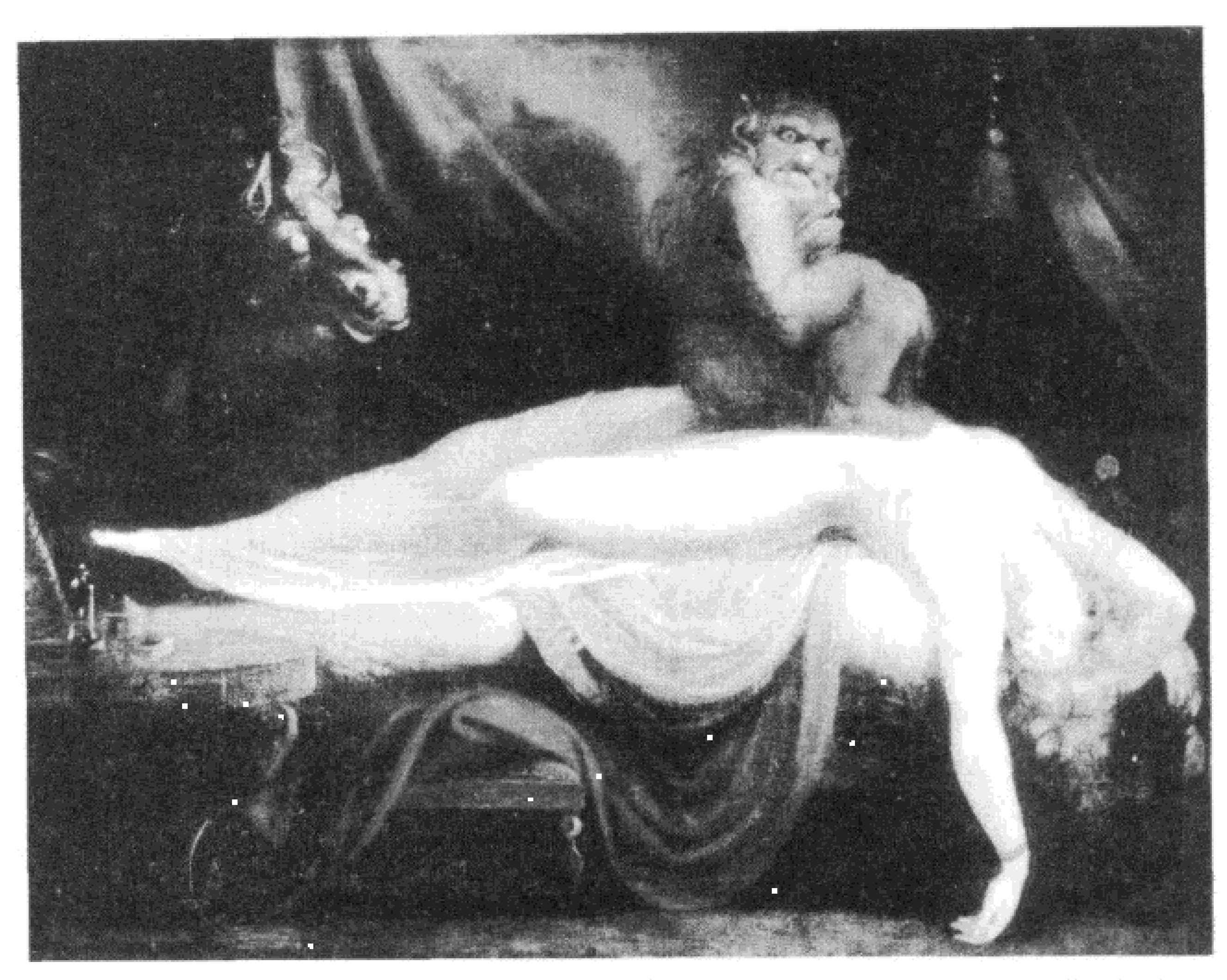
——赫兹巴·梅纽因

按照弗洛伊德学说的看法，自我是日神，本我是酒神。在本我之中，是社会教育我们要压抑的性欲和攻击驱力，尽管在弗洛伊德时代，性压抑远比我们时代更甚。然而，弗洛伊德说，还有许多其他的压抑也会迫使我们经常把本我监管起来，但这种做法的结果是弊大于利。弗氏提出的一种理论认为梦是最显明的渠道，受压抑的欲望借以浮出表面。不过，另一些渠道同样存在，譬如，我们脱口说出的意外的话或数字，或是某样东西，它使我们想起了自己无法解释的另一样东西。

通过研究病人的做梦模式、语言的使用特点、自由联想，分析师会设法发掘出导致病人神经质行为的隐藏着的自我（self），从而让病人过上一种由自我（ego）主宰的更为快乐的人生。成功使用精神分析疗法而治愈的病人很可能会慢慢地拥有自由意志，摆脱过去主宰他/她的幻象。意志寓居于有彻底意识的自我（ego）之中。

近年来，人们重新评价了弗洛伊德理论。有越来越多的人开始怀疑弗氏理论的两个基本假设：其一，一切行为早晚都会追溯至早期的、特别是童年时期的重要经历；其二，一旦发现到过去被压抑的秘密，自我（ego），或称意识的自我（self）就能够进行持续的理性思考。许多人认为，人类行为远比弗氏的描述更为复杂，自由是无法在诊所里获得的。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



这幅画虽作于200多年前，但却是弗洛伊德会喜欢分析的一幅画。约翰·亨利·富斯利，《梦魇》，1781

然而，在人文学研究中，弗洛伊德却因为他创造了现代最著名、最有影响的一个神话而颇得令誉：解放了的自我的神话。特别是20世纪上半叶的小说、戏剧和电影表现出弗氏的影响势如破竹。最流行的故事情节通常围绕一个男人或女人展开，他/她被梦魇缠住，由于其意识拒绝面对过去的愧疚而成为它的囚徒。随后，他/她会遇到一个好心而聪明（常常很有魅力）的心理医生，抛开一切个人私虑，忘我地努力把这个囚徒从痛苦愧疚的枷锁中解放出来。

这个通用的情节结构常是侦探故事的结构。古老的问题"是谁干的？"替换成了"他到底做了什么？"或"她遇到了什么自己害怕面对的事？"有时，我们得知这个受害者还是在小孩子的时候，在一次可怕的事故中杀死了自己的父亲或母亲；或者（事实的确常常如此），这个受害者应对一个兄弟姐妹的死负责。20世纪40年代有一部震惊全国的小说——亨利·贝拉曼的《金石盟》。在这部小说中，主人公爱上了一个非常奇怪的女孩，她的生活好像被一个令人恐怖的谜团给缠住了。自杀成了这个女人可以得到的唯一自由。不过，读者最终发现一个乱伦的父亲是其愧疚感的根源。精神分析电影在二战期间以及二战结束后不久盛行一时。这种电影往往结局圆满（常常是病人和医生即将喜结连理），观众对这种熟悉的情节结构似乎从不会厌倦。非常有趣的是，基于弗

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

氏学说的娱乐节目的流行在时间上刚好与美国经济摆脱20世纪30年代的大萧条以及美国人认识到为了解放饱受法西斯蹂躏的人们，他们必须参战是同时的。人们显然无止无休地需要表现自由的文学和戏剧作品。不论在战场上，还是在心理医生的诊所里，人物总会与艰难的逆境做斗争，而在大多数情况下，他们都会取得胜利。

然而，以弗氏学说为基础的故事现在绝没有消失。帕特·肯罗伊的流行小说《岁月惊涛》(1988)于1991年被改编成一部同样深受人欢迎的电影，它表现了一个精神病患者在聪明女医生的引导下，作了一次复杂的回访童年的精神旅程。因为虐待儿童是我们时代的一个热点问题，因此，作者运用了一个逃犯的暴力强奸素材，它成为主人公很久之前的一次创伤经历。羞耻、愧疚及担心自己会受到社会谴责使他无法成为一个好丈夫和父亲，但是最终真相大白，他又能够回到家人中间，理性自我得以完全康复。

可有些作家仍不相信一个人可以永远摆脱被压抑的过去，他们常会表现这幅图景更为阴暗的一面。田纳西·威廉姆斯具有里程碑意义的悲剧《欲望号街车》(1947)呈现给观众的就是对于最终以疯狂作结的精神疾病所作的一次痛苦考察。女主人公布兰奇·杜包尔斯竭力想给人留下一个有教养的南方美女印象，她的举止之间保留着老南方的优雅传统。可是，随着剧情的深入，她明显表现出一种紊乱的精神状态，这使她一方面会对她妹妹粗野的丈夫大加谴责，而同时又对他怀有强烈的性欲。我们渐渐地发现布兰奇水性杨花。有一首歌让她回想起多年前与自己年轻丈夫共舞的情景，这个场面的高潮是她发现丈夫竟与另一个男人达成妥协。由于无法拥有一种深刻而满意的夫妻关系，布兰奇变得荒淫放荡，体验着一种被压抑起来的自我憎恨。

她的妹夫把她看做伪君子、一个佯装斯文的人。他只把她视为性玩伴。他知道她喜欢自己，可他只想着发泄自己的兽欲，便残酷地强暴她。然而，这种虐待并没有让布兰奇变得现实。相反，她退回到自己永远也无法逃避的幻想世界之中。作者本人在一生的很大一部分时间里都在接受心理治疗，显然是因为无法让自己摆脱过去恶魔般的经历。《欲望号街车》是一部激动人心的戏剧作品，但却是一部黑暗的悲剧，或许它是创作者本人内心挣扎的一次外延。

自由是脆弱的，因此必须要对它倍加呵护。牺牲自由，即便是一时的权宜之计，也是对自由的背叛。

——杰曼·格里尔

能够面对自己最初之所以会变得荒淫放荡并不会治愈布兰奇·杜包尔斯的精神失常。她的病例使纯粹的决定论者有机会争辩说，即便有分析师的帮助，潜意识的解放以及直面现实可能只会在短时间内给人们提供自由的幻觉。盖在病人病例上"治愈"的印戳不会保证这个人在最后一次走出诊所的时候可以摆脱一切决定性的影响。正如物理学家发现物质是由粒子中的粒子所构成一样，因此，自我(self)可能是一个环形阶梯，向下通到无垠的黑暗中。弗洛伊德明白这一点，而且总的说来他对人类存在抱着愤世嫉俗的态度，不过，他的理论到底也为人们带来了希望——许多人都可以沿着这个阶梯走上来，一睹青天。

弗洛伊德对心理学和人文学的影响不容忽视。许多精神分析学派仍植根于他的思想，而且有许许多多的人通过精神分析方法都恢复了健康。文学、戏剧和电影在他的理

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

论中找到了情节素材的丰厚资源。或许，弗氏的观点并不代表一种包罗万象的可以使人摆脱过去束缚的手段，但这不应该掩盖这些观点所具有的重要价值。

存在主义

现代哲学存在主义（existentialism）信仰自由以及人对自身行为的责任。存在主义发轫于19世纪，在二战之后的欧洲（特别是在法国）备受瞩目。

卢梭坚称人的本性从根本上说是好的，人不得不建立压迫制度以保护大多数人不受少数不法者的侵害。存在主义者说，人之初，非善非恶。它质疑这一传统看法，即人必须有意义。它否认人有本质。它坚称人性永远都处在"生成"(becoming)的过程之中。人性永远不是一种固定不变和永恒的东西。这恰恰体现出人的自由的真实状态。不论人喜欢与否，他们都是自由的，因此，重要的问题是我们会运用这种自由去做什么。

存在主义哲学的名称源于它的宣言："存在先于本质。"唯一确定的东西就是我们存在。唯一的现实就是我们体验生命的每一时刻。然而，这正是我们的出发点。我们可以使自己的生活变得更美好；或者，在我们自愿宣称我们的自由时，我们也可以让那些大胆而又有主动性的人成为我们的领路人（譬如，尼采的超人）。人的唯一的本质是我们每个人为自己创造的本质。任何人都不能剥夺我们拥有本质的权利，因为没有任何人生来拥有奴役我们的基本权利。

在二战的蹂躏之后，对于幻想破灭、愤世嫉俗，正在寻找生命的新起点的欧洲人而言，该哲学给他们带来了极大的希望。有些人转向存在主义哲学，他们为它所描述的人类在绝望中寻求出路的这幅黑暗图景所吸引。它似乎认为在路边的咖啡店里醉生梦死的生活，一种忠于"任何东西都没有意义"的生活是合理的。然而，存在主义并不是一种悲观的哲学。虽然它的出发点是"不存在意义"这一前提，但它提供的希望是：实现各种不同的意义是可能的。

宗教存在主义

存在哲学首次正式的出现可归功于一个丹麦人——索伦·戈尔凯戈尔（1813—1855），他成长于严格的宗教氛围中，却一度背叛了它，后来，出于自觉的选择，而不是需要神秘的启示，他又重新皈依了。宗教存在主义坚持认为在我们进行选择时，我们可以自由选择信还是不信。而一旦我们对一种信仰做出承诺，我们就必须信守它，否则，我们就要面对这一凄凉的可能性——生活没有意义。

对于戈尔凯戈尔而言，宗教变成了一种可以自由接受的心理现实，而不是一种人们必须予以接受、因而需要人们被迫去面对的启示性真理。当一个人沉落到绝望的极点（如

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

他本人确实体验到的那样)，准备好转向上帝之时，他就可以实现一种“信仰的飞越”。

然而，在这一飞跃中包含不可否认的焦虑。为了实现这一飞跃，人必须克服许多反证，特别是针对宗教信仰严肃提出质疑的科学证据。当一个人跪在漆黑的教堂里，他可能感到自己的祈祷正飞向天国，感到自己与上帝的合一，可他永远也不会明确知道是否有个上帝在倾听，甚或他是否在那里。

为了生动说明信仰者的困境，戈尔凯戈尔在他的一本书中详细论述了《圣经》中亚伯拉罕和以撒的故事。这本书的书名颇有揭示性：《恐惧与战栗》。天使向亚伯拉罕显现，告诉他上帝让他把自己的儿子以撒献祭。亚伯拉罕惊骇不已，但他又能怎么办呢？倘若上帝要他的儿子做祭品，倘若他是上帝的仆人，他就必须遵从。伦勃朗的著名作品《亚伯拉罕献祭》表现的就是一个天使正从父亲手中夺下利刃，但戈尔凯戈尔的观点是：在亚伯拉罕做出决定之前，他不可能知道上帝只是在考验他的信仰。

亚伯拉罕不加质疑地欣然听命于上帝，这便是一次信仰的飞跃。在这一飞跃中，在举刀的那一刻，亚伯拉罕肯定没有体验到那种无法忍受的痛苦吗？设想那个口信不是真的来自于上帝。怎么办？对于戈尔凯戈尔而言，亚伯拉罕的痛苦代表了所有人的存在困境。任何人都不能确切知道他们的行动是否会如愿以偿。然而，对于戈尔凯戈尔而言，逃避信仰的飞跃意味着永远生活在黑暗之中。因此，痛苦必然与自由结伴而行，不过，否认自由以便没有痛苦地生活则是不可想象的。

像戈尔凯戈尔一样，20 世纪哲学家马丁·布伯（1878—1965）取道非传统路径找到了自己的宗教信仰之路。其最著名的成就在于对两种人际关系的界定。第一种关系是“我 / 它”关系，或称与外界事物和事件、与具体的现实结成的“客观关系”。在这里，没有上帝，只有现存的一刻。第二种关系是“我 / 你”关系，代表一座通向上帝的桥梁。

对于布伯来说，必须对“它”作出界定；必须证明将其视为“具体现实”的合理性；否则，就不会有关系的存在。而“你”却无需界定，而是交谈的对象。其中的区别显而易见。如果你可以与某个人(不管他是一个站在你面前的人，还是一个你看不到的上帝)交谈，客观的定义都是隔靴搔痒。你正在与某人交谈的含义是：对你而言，至少，这个人存在。至于“我 / 它”关系，客观的证明是可能的。“它”会在那里让大家一目了然。体验上帝的途径有情感、直觉以及一种对于上帝存在的强烈意识。任何人都不能说客观现实更能站得住脚。“它”和“你”是不同种类的现实，这两种现实都是确凿的。

在布伯步入成年时，他是以理智的方式接近宗教的。他虽是一名研究希伯来经文的学者，关心从神话和传奇的角度对传统宗教历史加以阐释，但是，他却希望寻找它们背后的根本真理。他没有作为个人与上帝交谈。直到他读到了一篇特别的经文——事实上，它只有几句话——上帝才成为了“你”，他的生命因此而永远地改变了。

> 我翻开一本小册子，它的名字叫《以色列拉比巴尔一闪的见证》——这是以色列拉比巴尔一闪的信仰自白书——这句话向我闪耀着它的光芒：“他变得热诚，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

因为他是神圣的，变成了另一个人，值得去创造，变得如上帝，当他创造他的世界时，他是蒙福的。"就是在这一刻，我在一瞬间中被征服，体验到哈西德派的灵。[9]

我们在第一章把这种体验称为酒神的宗教体验。布伯发现宗教真理来自于不由自主的情感，而不是分析思考。从那一时刻起，他成了哈西德派教徒，这一教派强调在神与人的亲密关系中体验喜悦，以及教徒与上帝家族的其他成员之间的温馨情谊。

随后，他便开始热情关注人际关系的神圣性，因为在人际交往中，他同样发现了神的存在。与一个人相联系的每个人对他而言都是一个"你"，每个"你"都包含神的灵。在他的一本书中，布伯讲到自己敷衍一个来访者的经历。尽管他对这个人也算彬彬有礼，可他当时正急于编辑一篇学术文稿。当他听说那个来访者后来自杀之后，布伯认识到人比任何工作本身都更重要。

"我 / 你"给现代伦理学带来了一场革命，因为这位哲学家摈弃了条条框框，他向苏格拉底及重要宗教传统的绝对道德规范提出挑战，他还找到了一种方法去肯定道德上的善存在于每个人的心灵之中；或者，他至少是出于自己的自由意志接受了本质上的善，而没有把善当做一种必要的信仰强加给自己。

世俗存在主义

世俗存在主义是存在主义哲学的一支，席卷了二战后的欧洲。它虽没有提议"信仰的飞跃"，但却与当时一些人的抑郁心境极为契合，他们认为世界不再是向人们所保证了数世纪的上帝的奇妙造物。它虽不赞成戈尔凯戈尔的宗教道路，但它重新发现了这位丹麦思想家，并强烈地认同于他所描绘的"存在的痛苦"——在对一项决定承诺之前一个人所感受到的绝望和孤独。它寻找的是一条不同的出路，但这条出路同样以这一信念为基础，即人可以自由地选择光明或黑暗。

人注定是自由的。
——让 - 保罗·萨特

世俗存在主义没有寻求与一个我们无法证实其存在的上帝进行交谈。它没有选择去服从那些来源不详的诫命，或是相信我们在尘世生活的目的就是为了让自己值得上帝的爱与垂顾。它把戈尔凯戈尔的信仰飞跃视为一种将导致自愿奴役的危险做法。还有另一种方法可以超越可怕的存在的虚无。

战后存在主义运动的核心是三名法国哲学家的思想：让 - 保罗·萨特（1905—1980）、阿尔伯特·加缪（1913—1960）和西蒙·德·波伏瓦（1908—1986）。三人中影响最大的萨特相信人有自我定义的权利，这个信念的基础在于这一绝对确定的事实：上帝不会存在。他反对把上帝当做一种心理必需品来接受。倘若我们同意说人性这样的东西并不存在，那我们还怎么能决定去相信有一个上帝呢？难道这样的决定不又把我们在开始时否认的本质还给我们了吗？

倘若人，正如存在主义者所设想的那样，是无法界定的，这是因为他从一开

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

始就是虚无。只是在后来，他才会成为实有之物，他本人将会塑造自己。因此，人无本质，因为它的构思者上帝是不存在的。[10]

宣称人类生来没有任何一种确定的本质这种论断与早前那些认为每个人从最初皆有本质的哲学针锋相对。譬如，在犹太教、基督教和伊斯兰教中，那个本质即是灵魂。对于亚里士多德而言，本质就是理性。简言之，存在主义说你必须努力发展出一种你称之为“人”的本质，一种包含友善，包含对你的人类同伴所承担的一种强烈而明晰的道德责任感的本质。因此，宗教存在主义反而创造了一种渴望与上帝同一的精神本质。

据萨特的看法，起初，只有自然现象和制造物才有本质。裁纸刀“自然”要裁纸。倘若它裁不了纸，你就有权要求把钱退回来。暴风雨“自然”要刮风和下雨，而且也许在沿途还会摧毁几栋建筑物。甚至连动物也有本质，因为它们同样也是自然现象。老虎必要咆哮食肉。然而，人却不知何故挣脱了实质的束缚。

哈，可这倒不是一件坏事。同样，我们不知何故生来就有能力思考，尽管没什么明显的目的；而且，因为我们能够思考，我们有些人便决定我们的生命不能没有一种本质，不能没有一个目的，不能不界定自己。糟糕的是，每个人必须独自找到这个定义。倘若你从过去，从你祖先的传统和信仰中借来一个本质，或者，你让同龄人的压力或教育或宗教体制去影响你，那么，你就会丧失定义自我的权利。

在接受定义自我的挑战后，你会体验到真正的自由。事实上，正如萨特所指出，我们“注定是自由的”。我们希望自己的本质是什么，它就是什么。这里有一个陷阱。我们每个人在宣称自己的本质后，必须为此负起责任。你不能在作了如此这般这般的决定之后，发觉自己的行动给别人带来伤害时，却又否认自己曾作过该决定。任何人都不能不担负道德责任。理智告诉我们，真正自由的代价是昂贵的。你不能争辩说理智保证我们有随心所欲的权利，除非你可以把这个权利赋予给每个人。在这种情况下，你务要谨慎，不要背弃任何人。我们是否真的希望生活在一个人人都可以不负责的社会中？

萨特说，有些人更愿意相信他们为一种目的服务，相信他们所做的事是“注定如此”。他讲过一个年轻人的故事，他参加了各种职业考试，但就是通不过，于是，他认定自己“注定考不过”，因为他真正注定要成为一个牧师。一派胡言！萨特宣布道。这个年轻人一直都应该为自己的生命负责，他不应该仅凭预感说，是命运让他做一个牧师，他才转而去做牧师的。自由有时是相当痛苦的。如果我们失败，并试图将这失败归咎于他人或环境，我们便是在否认我们自由的事实。

萨特争论说大多数人——为了逃避责任——更喜欢成为物（things），相信他们像一把裁纸刀一样服务于一种命定的目的。无论一个物会做什么，它都必须那样做，以便履行其“物性”（thingness）。物无需担负道德责任。如果裁纸刀割破了我们的手指，我们不会因为自己的笨拙而责备它。人们宁愿放弃自由，也不愿因为自己的遭遇而责备自己。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

真正的存在主义者——像亚伯拉罕一样——必须做出选择，并且，他／她永远要面对痛苦。一个持存在主义观的船长若面临这个可怕的选择——是让救生艇面临超载的危险，还是被迫先杀死一些幸存者，他也许为了拯救其他人，会决定开枪杀死一些人，但他不能争辩说自己是环境的牺牲品。倘若他这样做了，他就不能被视为是本真的。一个本真的人是一个勇于定义自己的人，并会担负这个定义，愿意为此接受荣辱。在杰瑞·赫尔曼的作品《鸟笼》(1983)中，当人们要求同性恋王后主人公继续向社会保守她的"秘密"时，她拒绝这样做，还骄傲地唱到：

> 我就是我，
> 我是我自己独特的创造。
> 我书写自己的作品，
> 要么把我拉下舞台
> 要么给我热烈的喝彩。[11]

女权主义者西蒙·德·波伏瓦是萨特的亲密战友，她号召女性去创造大胆全新的本质。她取道存在主义的路径是，女权主义者拒绝接受男性规则、男性对于女性本质的界定。波伏瓦作品背后的含意是，一种允许人定义自我的理论固然好，但不幸的是，男性已为女性界定了她们的本质，因此她们无法享有重新定义自我的自由。她写道：

> 至人类发展到以书写形式来记载神话和法律的阶段，父权制社会即已确立：男性负责书写法规典章。他们自然地让女性处于一种从属的地位，不过，人们可以设想他们会像善待孩子和家畜一样善待女性——但事实根本不是。立法者在建立压迫女性机构的过程中，他们是怕她的。[12]

> 对于未来的真正慷慨在于把一切都奉献给现在。
> ——阿尔伯特·加缪

倘若不是最有影响力的法国存在主义者，阿尔伯特·加缪无疑是最富有诗意和戏剧性的一位。在其三篇重要文集《荒谬的推理》、《荒谬的人》和《西绪福斯神话》中，他阐述了这一存在主义观点，即理性不在宇宙，而在人的心灵中。试图理解现实的理智会认识到现实是无法理解的。那我们为什么又是理性的？为了什么目的？理性使我们得出的结论是，生活是荒谬而又无意义的。

在讲了这番话之后，加缪以他那句最常被人引证的话开始了《荒谬的推理》："只有一个真正严肃的哲学问题，那就是自杀。"萨特相信人被遗弃在一个无意义的宇宙之中，这使自由之门得以敞开，然而，加缪比萨特更为深入，他分析了人遭遗弃的状况，坚持认为如果我们不能把一种价值赋予生命，那么，生命便不值得拥有。可是，如果说生命是荒谬的，它又能有什么价值呢？

加缪的回答是，它有一种荒谬的价值。我们的所思所为可能没有任何"终极的意义"，不过，"终极的意义"也许永远都不该是其目标。只有存在的这一刻，此时此地，但这并不意味着这一刻不值得体验。与其同道不同，加缪谈到了色彩、声音，还有宇宙不断展

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

现的奇迹。它们是荒谬的，是的，因为它们不具有超越其自身的意义，不过，这一点并不足以使自杀成为人唯一必然的出路。

如果我们像哈姆雷特一样，没有选择自杀，那么，我们必须有一个目标；这也就是说，假使我们选择了自杀，这岂不是说我们的目的就是要消灭自己吗？人不会无缘无故地自杀。因此，选择生而不是死，同样也有目的。然而，如果世界是荒谬的，而我们又选择继续在其中生活，那么我们就必须接受这种荒谬性，并把这里当做出发点。我们的自由就在于此，随着这种自由而来的，则是无限丰富的可能性。

为了更生动地阐明他的观点，加缪讲述了希腊神话西绪福斯的故事，这个“最有智慧、最审慎的人”也在质疑生活的意义。为了找到答案，他从诸神那里窃取了秘密。于是，作为报复，他们便罚他沿着一条陡峭的山路推石上山。当他筋疲力尽地到达山顶时，巨石就会滚落而下，西绪福斯不得不又重新开始。这个过程无休无止：

> 我在山脚下离开西绪福斯！人总是又会给自己找到新的负担。但西绪福斯却让我们明白了一种更高层次上的忠诚，它否认上帝，坚持推石上山。他还得出结论说万事顺遂。因此，这个不再有主人的宇宙在他看来似乎既不是荒漠也不是徒劳。这块巨石的每一颗微粒，这座黑暗笼罩的高山上的每一片矿物质都自成一方世界。这种朝向山顶迸发的斗争本身足以充满一个人的心灵。人们必须设想西绪福斯是幸福的。[13]

美国也有许多存在主义作品。在小库尔特·冯内古特的小说《母亲夜》(1972) 及最近由尼克·诺尔特担纲主演的一部电视电影中，一份美国报纸专栏作家在二战期间假作叛逃来到德国，并在一家德国报社谋到了一份工作撰写宣传反犹主义的文章。战争结束之后，他成为战犯受到审判，对他的指控是其煽动性专栏中宣扬的仇恨消息对大屠杀负有责任。这个人辩护说，他实际上是一个美国间谍，奉总统罗斯福本人之命前去德国完成一项秘密任务。诚然，因为罗斯福已作古，这个记者无法证实自己的说法。冯内古特的主题是，我们就是自己假装扮演的那个人，因此，我们在界定自己时要非常小心。在作者眼中，记者是有罪的，因为他为自己创造的本质间接地造成了许多无辜者的死亡。不论他是一个秘密的反犹主义者，还是他只是在奉命行事，这一切都不得而知。他是在一座以色列监狱里讲述自己故事的，他被剥夺了自由。他是否对自由做出了可以负责任的使用？

很多存在主义哲学和文学所表达的自由观受到广泛的质疑。它是否意味着不计他人利益而随心所欲的自由？挪威哲学家达格芬恩·福尔斯戴尔问出了这个不祥的问题：一个创造自我价值的人是否可以违背道德？一点不错，存在主义者坚持一个人应该为他的言行负责，但是，人们是不是也可以随便撒谎？是不是可以欺世盗名，以便轻易地操纵他人？倘若人们运用自由的目的是为了一己私利，那么，他们真的自由吗？还是，他们是其私心的受害者？

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

在限制中的自由

现在，你可能会想，我们正在讨论的这些自由哲学都是由西方思想家提出的，他们生活在比较开放的社会中，那里的人们无论过去和现在都将思想和言论自由视为理所当然。即便是圣奥古斯丁，也可以在基督教内部自由地表达其疑问。像马克思和斯金纳这样的决定论者也没有因为说我们无法自由选择而面临入监的威胁。

有时，会发生这样的情况，一位倡导自由的哲学家事实上生活在暴虐的政府下：譬如，卢梭生活在一个僵化的君主政体中，萨特生活在纳粹统治下的法国。他们二人——卢梭通过他的笔，萨特在法国地下阵线通过他的笔和作品——均与暴政作斗争，法国地下阵线是一个秘密组织，旨在试图帮助受到纳粹追踪或迫害的人。他们都没有放弃自己的信仰——自由是人类的自然状态。这一信仰以不同方式回荡在整个人文学的历史上。

永远记住你正在营造的现在。它应该是你希望拥有的未来。

——爱丽丝·沃克

一些社会现在和过去都陷在了激烈的宗教和领土争端中，这种状态严重地限制了人的选择。对成长于这种社会中的人而言，自由意味着什么？或者，对于诞生在已有数百年之久的人之为人的传统中的人们，他们是否也会顺从某种形式的奴役？自由是不是一种狭隘的西方思想？又或，我们现在可不可以拓展它可能具有的含义？

日本人不仅受到一种强大的家庭荣誉传统，而且也受到西方资本主义的强烈影响，我们已经习惯于不受限制的许多人都会把这种严苛的限制视为对运用意志的一种阻碍。商业上的成功往往是一个子女赢得家庭认可的惯常做法，但在西方，一个人很可能认定从商不是最适合自己的职业，因此会尝试他途。

尽管有西方的影响，日本是一个极遵守规则的社会。我们已经学习过日本人的一种主要的修习方式——禅宗。禅宗要求长时间的冥想。精通任何一种武术都需要多年锻炼身体的协调性和发达的肌肉。这些武术也是一个伦理和礼貌在其中都不可或缺的文明社会的产物。对手们必须互相鞠躬行礼以示深挚敬意。日本人对于美的事物的喜爱规定了他们如何备茶饮茶，如何插花。

佛教思想和实践最重要的发言人之一是一位僧侣邱阳创巴，他在科罗拉多圆石县创立了一个至今仍在蓬勃发展的美国佛教社群。在前来领悟其开示的人中，有诗人艾伦·金斯堡，他被视为“垮掉的一代”的重要代言人；此外，还有二战后的作家、艺术家和作曲家：随处可见的贪婪让他们感到幻灭，他们视为可以重建美国目标的东西其实只不过是比其前身还更为严重的物质追求。所谓的垮掉者宣布他们是离经叛道的人，漂浮在一块他们自称为自由摇篮的土地上，这里的人们虽可在理论上随心所欲地成就自身，可事实上却受其粗制滥造的价值观所左右。

许多人像金斯堡一样，在佛教中看到了一条摆脱这种奴役的真正道路，他们体验到通向真正的自由之路是通过冥想训练及对于物质欲望的弃绝。创巴的一部重要作品事

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

实上就取名为《自由神话》(1976)，它认为西方对“自由”一词的定义往往缺乏外部的控制，它包含了你可以随心所欲地不服从规定的权利——或者，在最好的情况下，你成为老板，然后认为你有权强制推行你所希望的任何规定。或许，创巴会同意行为主义者的观点：对于大多数人而言，自由意味着逃离厌恶控制——也就是说，逃离所有那些希望对你的生命加以塑造的权威。

创巴坚持这种自由不可能实现。一个人必须首先清醒地认识到痛苦的现实。追求美国梦、争逐财富、及财富可以买到的快乐可以让人避免痛苦，这种看法是荒谬的。相反，财富和快乐只会增加痛苦，因为，正如伊壁鸠鲁所指出，无论我们有多少快乐都不足以让我们感到满足——而且，即使我们有了所有我们所希望拥有的金钱，并且自己一生还可以为所欲为，我们也无可避免地认识到这种剧烈的痛苦：死亡将终止我们快乐的假期。

> 我们必须从实事求是地看待生命体验开始。我们必须认识到痛苦的真相，不完满的现实。我们不能忽视这点，而只考察生活中灿烂欢心的方面。倘若人们想寻找一方乐土、一方宝地，那么，这种寻求只能导致更大的痛苦。我们无法到达这些乐土宝地，我们不能用这种方法达到觉悟。因此，佛教的所有教派和学派一致认为，我们必须从面对我们生存境况的现实开始。我们不能从做梦开始。[14]

创巴将真正的自由定义为向现实臣服，按照事物如其所是的方式接受它们；如此，我们才会从痛苦中解放自身——毕竟，这乃是自由人的目标。在他看来，一个人可以获得自由，尽管他被紧紧地束缚着。即便是在一个狭小的囚室，自由思想也是可能的。这种在束缚之下经由个人选择而获得自由的学说曾激励了许许多多创巴的追随者。

有一种理论汲取了若干来源，它认为自由仅只在我们学会限制自己的选择时才能实现。我们用它来为本书作结似乎再恰当不过了——就是这个道理——借助它，我们才可以把“自由的”这个词用到自己身上。

> 凡欲在心中建起一座教堂的人已然胜利。凡汲汲于在一座竣工的教堂里成为一名司事的人已然失败。
>
> ——安托万·德·圣埃克苏佩里

慢跑的人完全了解自由与限制的关系。他们会告诉你在跑步中对于自由的意识，疾风拂面，他们感到自己的双臂和双腿完全听任意志的调遣，对于跑步者而言，与斯金纳所说的相反，他们确实可以感受到自己的意志。当有一个陡峭的上坡时，跑步者必须把后劲儿都用上。在下坡路上，他们知道需要把劲儿保存起来。倘若他们“全速”前进，他们可能就没有足够的后劲儿跑完最后一英里了。倘若他们是在比赛，需要战胜他人，他们就会冲刺；倘若他们只想把整个距离跑完，他们的速度就可以更悠闲从容。

可是，对于意志的这种生动体验不是一蹴而就的。在开始，慢跑需要一种明显的努力，伴随着疼痛和酸痛。肌肉必然会拉伸，呼吸吃力，很快身体会热得难受。开始，跑步者常常会找一个最微不足道的借口中断跑步。过一段时间之后，他们会设定一个目标：到这条路的尽头，然后回来，一英里，两英里，一直到县城的交界。自我设限至为重要。不达目标，绝不罢休。即便刮风下雨，也不会把有决心的跑步者关在家里。当跑步者的身体可以胜任自己的意志所设定的任务后，他们最终会体验到解放的感觉——飘然轻

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

逸，即所谓跑步者的"快感"。当跑步者能够在自我设置的限度内感到舒畅自在时，他们便可体验到意志的存在。

第四章讲过十四行诗，在这一形式中，诗人的选择是由所规定的行数（14行）决定的。诗人可以轻而易举地抱怨其长度限制妨碍了他对一种观念的自由表达，而且，事实上，有许多诗人都会选择创作没有任何限制的"自由体"诗歌。可是，浪漫主义诗人威廉·华兹华斯（1780—1850）却没有把严格的十四行诗歌规则看做是对自由的限制：

修女不会因修院的斗室愁闷；
沉思默想的学者对他的据点，
隐士对他的陋屋都意满心足；
手摇纺车的姑娘，操织机的人
高兴地坐着；寻找花儿的蜜蜂，
能飞到弗尼斯最高的山巅，
却久久嗡嗡在毛地黄的花间：
真的，倘我们自己把牢房选中，
那就不是牢房。所以就我而言，
束缚在十四行的狭小范围里
却是消遣，任我心绪各时不一；
如果谁对于自由感到厌烦
（这种人准会有），只要他们请愿，
该随我去那里找短暂的慰藉。

（黄果炘译文）

地狱开始于这一天：上帝使我们清楚地看到了我们有可能取得的所有成就，我们虚掷的所有时光，我们有可能做到但却没有做的一切。对于我而言，地狱的构想在于这四个字："为时已晚。"
——吉安·卡罗·梅诺蒂

在这首诗中，有一个隐含的关于"放任"（liberty）和"自由"（freedom）之间的对比。"放任"意味着我们随心所欲地去我们想去的地方，做我们想做的事情。"放任"意味着任何一扇门都可以为我们打开。可是，倘若我们可以打开所有的门，我们是不是甚至连一扇门都不会打开？

人们会问为什么自由如此重要？倘若萨特说大多数人都不愿意拥有自由是对的，为什么我们必须拥有自由？或者，倘若"自由"和"放任"不是一回事，那么为了"放任"而"放任"有何不妥？让自己的一生都不受规则束缚，随心所欲地行为有何不妥？我们究竟为什么必须界定自己，然后为自己的行为负责？

当你在一锅沸腾的水上盖严锅盖时，里面的能量就会加剧。同理，如果我们可以限制自己的选择，我们对生命之喜悦的体验就会更强烈。"放任"会让人晕头转向。"放任"会让人不知道该选择什么。界定自己是第一个限制。除非我们能做到这一点，若不然，我们就会随风飘摇，听任每一阵狂风的吹袭。归根结底，缩小选择的范围，然后找到在这个范围里最奏效的最佳方法可能就是答案。那么它所针对的问题是什么呢？那就是：

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

我怎样做才能不虚度此生？

诚然，决定论者的论据咄咄逼人，你有权相信自由意志不存在，因此你可以不必为任何事情负责。可是，试想想。任何人同样也都不用负责。许多哲学家推断，决定论是我们可以采取的唯一合理的立场，但是，大多数艺术家和哲学家都不会赞同这种看法。假如展览的资助人强烈反对一幅绘画作品，你不会听到艺术家说"可我是被迫那样画的"。相反，艺术家会捍卫自己的作品，谴责资助人。如果没有自由，我们就不会为任何一种成就感到自豪。

倘若一个人选择相信决定论，他是不得已才这样做的吗？说来也怪，许多人竟不知自己选择了决定论。有些人似乎仅只在找到人倾听他们——为他人、为法律、为政府、为其父母所害——的悲惨故事时才会感到高兴，我们认识的人中有多少人是这样的？永远都不是他们自己害自己！正如让－保罗·萨特不断提醒我们的，要想成为一个本真的人，唯一的方式就是承认你是自由的，而且要为自己所作出的糟糕的选择承担责任。我们多次承认，不是每个人都足够幸运，可以有权利选择。那些拥有这种权利，而且还喜欢把自己视为无助的受害者而逃脱责任的人最好还是承认，他们是自由选择逃避的。

本真的人天性自彰。我们总是知道他们会做什么。非本真的人，因为某事而受到指责陷于困境时，会试图说自己不得已才作出错误的选择而再三申明自己的无辜。倘若对于许多人而言，自由意志是生命的一个事实，人们不能——图自己的方便——在寅时接受，可在卯时又否认它。

在最后的分析中，我们认为真正的自由寓居于我们自愿强加给自己的限制中。相信自由意味着无限的选择就是让自己落入无限的圈套。只有通过刻意地限制我们选择的范围，我们才能体验到真正成为我们自己的那种令人心旷神怡的感觉。"自由"说，我们可以做这件事，或相反，做那件事；"自由"没有说我们可以做这件事或者那件事，再或是另外一件事，甚或是与其相反的事，等等，直至无穷。当我们逐渐获得这样的认识时，我们也就可以明白我们无需总是图省事而使自己陷于困境。在一顿丰盛的自助餐上，我们可以大吃大喝或者决定充分享受一定量的鲜美食物。

获得了内在控制力量的人不仅仅是本真的人。他们还是善良的人。他们永远不希望伤害他人，因为这样做意味着让自己受无法控制的激情所驱遣，成为他们不想成为的受害者。

本章年表

奥古斯丁	354—430
让－雅克·卢梭	1712—1778
格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔	1770—1831
阿瑟·叔本华	1788—1860
玛丽·沃斯通克拉夫特·谢利	1797—1851
索伦·戈尔凯戈尔	1813—1855
卡尔·马克思	1818—1883
西格蒙德·弗洛伊德	1856—1939
弗拉基米尔·列宁	1870—1924
马丁·布伯	1878—1965
B. F. 斯金纳	1904—1991
让－保罗·萨特	1905—1980
西蒙·德·波伏瓦	1908—1986
阿尔伯特·加缪	1913—1960
杰里米·里夫金	生于 1964
阿扎尔·纳菲西	生于 1965

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

本章原型

纯真年代（age of innocence）：神话中很久以前的一段时间，那时的人们更幸福，生活也更简单。

弗兰肯斯坦（Frankenstein）：初系玛丽·雪莱的著名小说中实验医生的名字，但现指一项大错特错的实验；也可指一位后来的发展与导师的本意完全相反的学生。

自由（freedom）：可指脱离监狱或某种关系的状态，又可指任何一种压迫的解放；亦是民主社会的主要特征。

自然的（natural）：源自于卢梭的这一思想，即一切自然状态中之事物皆完美；现在宽泛地用以描述任何事物：从没有使用添加剂的食物一直到为政治、宗教或社会所普遍接受的性取向。

普罗米修斯（Prometheus）：系希腊神话的巨人，从奥林匹斯山众神处盗得火种，并把它献给人类，因而被缚在一座岩石上受罚，每天都会有一只老鹰来啄食他的肝脏；普罗米修斯的神话对人文学产生了极大的影响，因而衍生出形容词“普罗米修斯式的”，用指一个在思考或创造力方面大胆创新的人。

西绪福斯（Sisyphus）：系希腊神话中一个因残暴而遭惩罚的国王，被迫在冥府中推巨石上山，每一次在他快到山顶时，巨石都会滚落而下；该词从这个深有影响的神话中派生出了它的形容词，用以描述任何一项徒劳或无尽艰辛的行动。

人文学学习是对富有创意和思想的人的心灵所进行的考察，它呈现了许许多多在艺术和哲学中的创造。许许多多的艺术家和哲学家改变了人类意识的进程，他们给我们提供了我们的祖先所不曾梦想过的选择：体验发人深省的东西、美的东西、与众不同的东西、常常是令人震惊的东西。当他们之中那些最伟大的人完成了史无前例的创造时，他们在多大程度上是被预先决定的？倘若他们是被预先决定的，为什么没有再出现更多的贝多芬或莎士比亚，为什么没有出现更多被类似决定的人？人文学似乎是对自由精神的学习，我们每个人由此可以知道自己的生命可以更丰富。

超越自己是一种天赋的权利。倘若没有失败的风险，也就不会有成功的可能。美国小说家兼诗人斯蒂芬·克雷恩将之概括为：

> 我看到一个人追逐着地平线；
> 一圈一圈　　他们飞快地加速
> 我困惑不解究竟；
> 便贸然闯到他的跟前，
> “这是徒劳，”我说，
> “你永远无法——”
> “你说谎，”他喊道
> 接着又跑下去。[15]

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

思　考

1. 说一说那些你认为有助于你发展的奖励和惩罚。你是否与斯金纳一道认为，它们可以说明你现在所做的一切？
2. 正如本章指出，遗传学取得了重大进展，其研究旨在越来越有效地改善人们的生活方式，甚至是延长人的寿命。2001年，总统乔治·布什说要限制联邦政府对于干细胞研究的资助。干细胞是从实验室培育的胚胎中提取的。反对者坚持认为，为了更多地了解遗传疾病而分解细胞的做法无异于谋杀。支持者说，该研究将会给医疗研究带来重大突破。你是支持还是反对联邦政府对干细胞研究的资助，为什么？
3. 卢梭的著名立场是，倘若没有社会机构所强加的有必要但却是压迫性的限制，人们自然会善待彼此。你是否同意在自然的状态下，如果没有任何限制，人们会相安无事？或者，攻击性是否固有于人的天性之中，因而必须加以控制？
4. 一直以来，戈尔凯戈尔因其宗教见解受到称赞，但他同样也为一些人所批评，因为他们认为信仰上帝不是一种自由选择。你同意吗？
5. 研究一下由威廉·詹姆斯提出的支持自由意志的论据。你认为他的论据是否有效？
6. 叔本华自由—意志理论的精髓在于：倘若意志是不自由的，情况很可能会更好。他为什么这样想？
7. 慢跑是如何说明自由意志是可能的？
8. 指出一些你愿意强加给自己的限制。客观地看一看，你认为自己得到的自由值不值？
9. 阅读本章后，你认为自己是一个自由意志论者、决定论者，还是两者都沾点边儿？
10. 支持自由意志的最后一个论据来自于人文学的学习。人文学知识如何使我们确信自由选择确实是可能的？
11. 本章开篇作品是19世纪艺术家欧仁·德拉克洛瓦的一幅著名画作。它是艺术和文学中许多抽象观念——譬如"放任"的化身之一。在你看来，放任和自由是否相同？设想一幅可作自由之化身的画作。你可以把它画下来，也可用语言加以说明。
12. 为了支持本书的最后一小节，我们全文征引了华兹华斯的十四行诗"修女不会因修院的斗室愁闷"。诗人仅只在说修女吗？这首诗同自由有什么关系？



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

章末注释

第一章

[1] e. e. cummings, "may my heart always be open to little birds," *Poems 1929–1954* (New York: Harcourt Brace, 1954)

[2] Jack Palmer and Spencer Williams, "Everybody Loves My Baby," (Universal Music Corporation/ASCAP).

[3] David Denby, "Review: *Thirteen*," *New Yorker* (September 1, 2003), 131.

[4] Ibid.

[5] Howard Cohen, "Weenkend," *Miami Herald* (February 16, 2004), 36.

[6] Ibid.

[7] Alex Ross, *New Yorker* (March 5, 2001), 100–101.

[8] Ibid.

[9] Ibid.

[10] Ibid.

[11] William Wordsworth, "The world is too much with us," *The Major Poets, English and American*, ed. Charles M. Coffin (New York: Harcourt Brace, 1954), 257.

第二章

[1] June Singer, *Boundaries of the Soul: The Practice of Jung's Psychology* (New York: Doubleday, 1972), 79.

[2] Ibid.

[3] Campbell, *The Myths of God: Oriental Mythology* (New York: Viking Penguin, 1976), 243.

[4] Ibid., 342

[5] Ibid., 9–10.

[6] Edith Hamilton, *Mythology* (New York: New American Library, 1969), 63.

[7] John Milton, *Paradise Lost*, Book VII, 11. 211–217.

[8] Walter de la Mare, *Memoirs of a Midget* (New York: Knopf, 1921), 379.

第三章

[1] Mario Vargas Llosa, "Sebastian Salazar Bondy," *Making Waves* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997), 66–67.

[2] Michael Kimmelman, "Life Is Short, Art Is Long," *New York Times Magazine* (January 4, 1998), 20.

[3] E. B. White, "I Paint What I See," *Poems and Sketches of E. B. White* (New York: Harper and Row, 1993). Copyright 1993 by E. B. White. Originally appeared in *The New Yorker* and reprinted by permission of Harper and Row, Publishers, Inc.

[4] Stephen Kinzer, "Turkey, Relenting, Shows the work of a Kurd Patriot," *New York Times* (April 14, 1999), 26.

[5] James Joyce, *Ulysses* (New York: Random House, 1992), 768.

[6] James Joyce, *Ulysses: and The Decision of the United States District Court Rendered by Judge John M. Woolsey*, foreword by Morris L. Ernst (New York: Vintage, 1961), vii–xii.

[7] Frances Winwar, *Oscar Wilde and the Yellow Nineties* (Garden City, NY: Blue Ribbon, 1940), 278.

[8] Ronald Bergen et al., *Cinema Year by Year 1894–2000* (New York: Dorling Kindersley Publishing, 2000), 146.

[9] Stephanie Barron, et al., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (Los Angeles: Los Angeles Museum of Art and History and New York, Harry N. Abrams Publishers, 1991), 123.

[10] Jack Greenberg, "Playing a Bit of Wagner," *New York Times* (July 9, 2001), 22.

[11] Danny Hoch, "The One Where Jerry Disses the Pool Guy," *Harper's Magazine* (March 1998), 26.

[12] Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (San Diego: Harcourt/Harvest, 1989), 49.

[13] Otagaki Rengetsu, "A Trip During the Cherry Blossom Season," from *Lotus Moon: The Poetry of Buddhist Nun Rengetsu*, trans. John Stevens (Shambhala Publications, 1994).

[14] Walter Sorell, *Three Women: Lives of Sex and Genius* (Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1975), 15.

[15] Ibid., 16–17.

[16] Ibid., 27.

[17] Ibid., 69.

第四章

[1] John Steinbeck, *The Grapes of Wrath* (1940; reprint, New York: Penguin Books, 1992)

[2] *The Iliad of Homer*, trans. Robert Fitzgerald (Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1975).

[3] Sappho, " *Ode to Aphrodite*, " trans. J. Addington Symonds.

[4] Catullus, trans. Walter Savage Landor.

[5] "Llagas de amor," trans. John K. Wilde and Francisco Aragon. In *Federico Garcia Lorca: Selected Verse*, ed. Christopher Maurer (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989–1994), 277–279.

[6] Ibid., 276–278.

[7] *Collected Sonnets of Edna St. Vincent Millay*, eds. Ruth Bornschlegel and Norman Millay (New York: Harper and Row, 1987).

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

[8] *Red Dragonfly on My Shoulder,* trans. Stkvua Cassedy and Kunihiro Sustake (New York: HarperCollins, 1992).
[9] Ibid.
[10] http://www. Tsunyata Kohet.com/serg/23 p.htm.
[11] Emily Dickinson, *Complete Poems,* ed. Thomas H. Johnson (Boston: Little Brown, 1960).
[12] Georgia Douglas Johnson, "Black Woman," in *The Portable Harlem Renaissance,* ed. Daniel Levering Lewis (New York: Penguin, 1995).
[13] *The Collected Poems of Archibald MacLeish, 1917–1982* (Boston: Houghton Mifflin, 1985).
[14] *The Bread Loaf Anthology of Contemporary American Poetry* (Hanover, NH: University Press of New England, 1985).
[15] F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (New York: Scribner Paperback Fiction, 1995), 160–161.
[16] Shirley Jackson, *The Lottery and Other Stories* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982), 292.
[17] Ibid.

第五章

[1] Walt Whitman, "There Was a Child Went Forth." *Leaves of Grass* (NY: Barnes & Noble Books, 1993), 305
[2] William Fleming. *Art and Ideas* (New York: Henry Holt, 1959), 307–308.
[3] Bruce Cole and Adelheid Gealt, *Art of the Western World* (New York: Summit Books, 1985), 271.
[4] Jan Garden Castro, *The Art and Life of Georgia O'Keeffe* (New York: Crown, 1985), 25.
[5] Ibid., 1.
[6] Amy Helene Kirschke, *Aaron Douglas: Art, Race, and the Harlem Renaissance* (Jackson: University Press of Mississippi, 1995), 10.
[7] Ibid., 77.
[8] John Perreault, "Forging Ahead: A Sculpture Conference Diary," *Village Voice* (September 21, 1982), 84.
[9] Jonathan Lippman, *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Building* (New York: Rizzoli, 1986), xii.
[10] Ibid.

第六章

[1] Abraham Veinus, Syracuse University, liner notes for Ludwig van Beethoven, Symphony No. 3 in E flat major, *Eroica,* Philharmonic Promenade Orchestra of London, Sir Adrian Boult Lond., Vanguard.
[2] Alan Bullock and R. B. Woodings, eds., *20th Centruy Culture* (New York: Harper and Row, 1983), 212.
[3] *The Penguin Book of Rock & Roll Writing,* ed. Clinton Haydin (London: Penguin Books, 1992), 14.
[4] Ibid., 11.
[5] Ibid., 212.
[6] Ibid.
[7] J. Decibel.

第七章

[1] *Henry V,* IV, proglogue, 1–9, 22–28.
[2] *Hamlet,* III, iii, 91–96.
[3] *Othello,* V, ii, 91–97.
[4] *Hamlet,* III, iii, 80–83.
[5] *Hamlet,* III, ii, 1–17.
[6] Trans. G. M. A. Grube.
[7] *Hamlet,* V, ii, 230–236.
[8] *Macbeth,* V, v, 17–28.
[9] *King Lear,* V, iii, 306–308.
[10] *Henry IV, Pt. II,* V, v, 51–54.
[11] Harold Bloom, *Shakespeare, The Invention of the Human* (New York: Riverhead Books, 1998), 271–272.
[12] Ibid., 272.
[13] Tom Stoppard, *The Real Thing* (New York: Faber and Faber; 1982), 53.
[14] Eugene O'Neill, *Long Day's Journey into Night* (New Haven: Yale University Press).
[15] John Lahr, *Notes on a Cowardly Lion* (Berkeley: University of California Press, 1962), 264–265.

第八章

[1] John D. Drummond, *Opera in Perspective* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980), 20.
[2] Ibid., 278.
[3] Edward A. Berlin, *King of Ragtime* (New York: Oxford University Press, 1994).
[4] William G. Hyland, *Richard Rogers* (New Haven: Yale University Press, 1998), 127.
[5] Ibid., 131–132.
[6] Exod. 14:20.

第九章

[1] Joseph Epstein, "What to Do about the Arts." *Commentary* (April 1995).
[2] Gerald Mast, *A Short History of the Movies* (New York: Macmillan, 1986), 68.
[3] Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia,* 3rd ed. (New York: Harper Perennial, 1998), 121.
[4] Harriet Quick, "Review: *Lost in Translation,*" *British Vogue* (January 2004), 101.
[5] Edward Jay Epstein, "The Second Coming of Jim Garrison," *Atlantic Monthly,* March 1993, 89.
[6] Ibid.
[7] *Cineaste* (February/March, 1998), 33.
[8] *Cinema Year by Year, 1894–2000* (London: Dorling Kindersley, 2000), 817.
[9] Edward Rothstein, "Connections: To Homer Iraq Would Be More of Same," *New York Times,* June 5, 2004, p. A–17.

第十章

[1] Walt Whitman, *Leaves of Grass* (New York: Heritage Press), 25.

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

[2] John A. Hutchinson, *Paths of Faith*, 2d ed. (New York: McGraw-Hill, 1975), 79.
[3] From *MacKenzie Valley Pipeline Inquiry, Briefs and Transcripts, October 1976* (available online at gateway.uvic.ca/micro/selectmicroguide.pdf).
[4] Some say Siddhartha was born into the Shakyas, a warrior tribe living near the foothills of the Himalayas. They refer to him as the Buddha Shakyamuni as well as the Shakya sage.
[5] Edward Conze, trans., *Buddhist Scriptures* (London: Penguin Books, 1959), 51.
[6] A. A. Milne, *The Complete Poems and Tales of Winnie-the-Pooh* (New York: Quality Paperback Book Club, 1997), 81.
[7] Ibid., 82.
[8] *The Republic and Other Works by Plato.* B Jowett trans. (New York: Doubleday Anchor Books, 1989), 470.
[9] Ibid.
[10] *Aristotle,* Philip Wheelright, ed. And trans. (New York: Odyssey Press, 1951), 4–5.
[11] All the biblical quotations are from the King James version of 1611.
[12] Rabbi Joseph Telushkin, *Jewish Literacy* (New York: William Morrow, 1991), 102.
[13] Edwin Arlington Robinson, "The Man against the Sky," in *American Poetry and Prose,* ed. Norman Foerster (Boston: Houghton Mifflin, 1947), 1275–1276, ll. 305–314.
[14] Charles S. Peirce, "How to Make Our Ideas Clear," *Popular Science Monthly (1878).*
[15] Charles Sanders. Peirce, "The Fixation of Belief," in *The Search for Meaning,* ed. Robert F. Davidson (New York: Holt Rinehart Winston, 1967), 259.
[16] Peirce, "How to make Our Ideas Clear."

第十一章

[1] John Seabrook, "The Next Culture War," *New Yorker* (October 20/27, 1997), 185.
[2] Henry David Thoreau, "Civil Disobedience." *American Poetry and Prose,* Norman Foerster ed. (Boston: Houghton-Mifflin, 1947), 541.
[3] Ralph Waldo Emerson, "Self-Reliance," 503.
[4] Ibid., 503.
[5] Plato, *The Republic,* trans. Benjamin Jowett (New York: Doubleday, 1973), 44.
[6] Ibid.
[7] Ibid., 46.
[8] Daniel Bronstein, Yervant Krikorian, and Philip P. Weiner, eds., *Basic Problems of Philosophy* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1964), 155.
[9] Ibid., 159.
[10] Ayn Rand, *Atlas Shrugged* (New York: Dutton, 1957), 661.
[11] *The College Survey of English Literature*, Alexander M. Witherspoon ed. (New York: Harcourt, Brace & World, 1947), 340–341.
[12] Donald Palmer, *Does the Center Hold?* (Mountain View, CA:Mayfield, 1996), 262.
[13] Ibid.,342.
[14] Hans J. Morgenthau, "The Sanctity of Moral Law", *New Republic*, December 2,1959.
[15] Huston Smith, *The World's Religions*(San Francisco: Harper 1991),290–291.
[16] John A. Hutchinson, *Paths of Faith*, 2d ed. (New York:McGraw-Hill, 1975), 121–122.
[17] Isabel Allende, *Of Love and Shadows*, trans. Margaret Sayers Peden(New York: Knopf, 1987),115.
[18] Ibid.
[19] Studs Terkel, *Working* (New York: Pantheon Books, 1974), 48.
[20] Ibid.
[21] From an artic by Colin Nickerson, which appeared originally in the *Boston Globe* and was reprinted in the *Miami Herald*, September 17, 2000.
[22] Nicholas D. Kristof,"In Japan Nice Guys (and Girls) Finish Together", *New York Times*, April 12, 1998.
[23] Sui Sin Far,"The Americanizing of Pau Tsu", *Asian American Literature*, ed. Shawn Wong (New York: Harper Collins Literary Mosaic Series, 1996), 68–69.
[24] Cullen Murphy,"Was Jesus a Feminist?" *Harvard Magazine*, September/October, 1998.
[25] Ibid.
[26] Matt Ridley, "A Boy or a Girl"*Smithsonian*, June 1993.

第十二章

[1] *American Poetry of the 20th Century,* vol. I (New York: Library of America, 2000), 849.
[2] Cyril Bailey, trans., *Epicurus: The Extant Remains* (London: Oxford University Press, 1926), 64.
[3] Ibid., 65.
[4] *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway* (New York: Scribner's, 1982), 289–290.
[5] Linnea Parsons with Ruth Purtilo, *Separate Paths: Why People End Their Lives* (New York: Harper and Row, 1977), 59.
[6] *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway,* 209.
[7] Abraham Edel, *Aristotle* (New York: Dell, 1967), 361.
[8] Viktor Frankl, *Man's Search for Meaning: An Introduction to Logotherapy,* preface by Gordon W. Allport (Mass Market Paperback, 1998), 90.
[9] Anne Frank, *The Diary of a Young Girl,* eds. Otto J. Frank and Miriam Pressler, trans. Susan Massotty (New York: Doubleday, 1991), 281.
[10] Ibid., 54.
[11] Ibid., 196.
[12] Edel, *Aristotle,* 406–407.

第十三章

[1] Trans. Ben Jonson.
[2] Francine Prose, *Gluttony* (New York: Oxford University Press, 2003), 8.
[3] A.L. Rowse, ed., *The Annotated Shakespeare* (New York: Clarkson N. Potter, 1978), II. ll. 7–12.

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

[4] Ibid., II. ll. 1141–1143.
[5] Trans. from the Middle English by the authors.
[6] *The Rubaiyát of Omar Khayyám*, trans. Edward FitzGerald, in *The College Survey of English Literature*, ed. B.J. Whiting et al. (New York: Harcourt, Brace & World, 1951), ll. 393–396.
[7] Ibid., ll. 217–220.
[8] Ibid., ll. 125–128.
[9] Plato, *The Symposium*, trans. B. Jowett.
[10] "The Death of the Hired Man," *The Poetry of Robert Frost*, ed. Edward Connery Lathan (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1969).
[11] "Classic of Rites," *Anthology of World Scriptures*, ed. Robert E. Van Voort (Belmont, CA: Wadsworth, 1999), 151–152.
[12] Antonia Fraser, *The Weaker Vessel* (New York: Knopf, 1984), 26.
[13] Dante, *La Vita Nuova*, trans. D.G. Rossetti (New York: Viking, 1947), 547–548.
[14] Dante, *The Divine Comedy*, trans. Lawrence Binyan (New York: Viking, 1947), 30.
[15] Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex* (New York: Bantam, 1990).
[16] Gabriel García Márquez, *Love in the Time of Cholera* (New York: Knopf, 1988), 339.
[17] From *Eve's Daughter*, 1962. Reprinted by permission of the poet.

第十四章

[1] J. R. R. Tolkien, *The Return of the King* (New York: Ballantine Books, 1966), 384.
[2] James Agee, *A Death in the Family* (New York: McDowell, Obalensky, 1957), 307–308.
[3] *The Experience of Literature*, Lionel Trilling, ed. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967), 1213.
[4] *The Rubdiydt of Omar Kháyyám*, Alexander M. Witherspoon, ed. (New York: Harcourt, Brace & World, 1951), 1028.
[5] E. Housman, "Terence, this is stupid stuff," *The Collected Poems of A. E. Housman* (New York: Henry Holt, 1965), 88.
[6] Leonard Duck, liner notes to Richard Strauss, *Death and Transfiguration, Dance of the Seven Veils (Salome), Dance Suite after Couperin (1923)*, The Philharmonia Orchestra, Artur Rodzinski, Cond., Seraphim, 1958.
[7] Plato, *The Republic and Other Works* Benjamin Jowett, trans., (New York: Doubleday, 1989), 551.
[8] James Thurber, *My World and Welcome to It* (New York: Harcourt, Brace, 1942), 61–62.
[9] Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (New York: Dell, 1977), 33. Moliere
[10] Molière, *Four Plays* Carl Milo Pergolizzi, trans., (Boston: International Pocket Library, 1999), 234.
[11] Katharine Mansfield, "The Man without a Temperament, " *Ten Modern Masters*, ed. Robert Gorham Davis (New York: Harcourt, Brace, 1953), 61–62.
[12] Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, trans. Walter Arndt (New York: Norton, 1976), 294.
[13] *The Essential Tao*, Thomas Cleary, trans. (San Francisco: Harper, 1991), 75.
[14] From "Metaphors," from *Collected Poems* by Sylvia Plath, edited by Ted Hughes. Copyright 1960, 1965, 1971, 1981 by the Estate of Sylvia Plath. Editorial material copyright 1981 by Ted Hughes. Reprinted by permission of HarperCollins Publishers, Inc., and Faber and Faber.
[15] "Live" from *Live or Die* by Anne Sexton (Boston: Houghton Mifflin, 1966), 87.
[16] Marsha Norman , *'night, Mother* (New York: Hill and Wang, 1983), 17–18.
[17] Judith Krantz, *Ordinary People* (New York: Viking Press, 1976), 229.
[18] Rabbi Joseph Telushkin, *Jewish Literacy* (New York: Morrow, 1991), 566.

第十五章

[1] Azar Nafisi, *Teaching Lolita in Tehran* (New York: Random House, 2009), 9.
[2] Jean Jacques Rousseau, "Discourse on the Origins of Inequality," in *Our Heritage of World Literature*, eds. Stith Thompson and John Gassner (New York: Dryden Press, 1942).
[3] B. F. Skinner, *Beyond Freedom and Dignity* (New York: Bantam/Vintage, 1972), 37.
[4] Ibid., 41.
[5] Ibid., 39.
[6] Arthur Schopenhauer, *Essays and Aphorisms*, ed. and trans. R. J. Hollingdale (London: Penguin Books, 1970), 65.
[7] Ibid.
[8] Ibid., 86.
[9] Martin Buber, *Tales of the Hasidim* (New York: Schoken Books, 1992), viii.
[10] Jean-Paul Sartre, *Existentialism and Human Emotions*, trans. Bernard and Frechtman (New York: Philosophical Library), 15.
[11] "I Am What I Am" from *La Cage aux Folles*, book by Harvey Fierstein, music and lyrics by Jerry Herman.
[12] Simon de Beauvoir, *The Second Sex*, ed. and trans. H. M. Parchley (New York: Knopf, 1969), 79.
[13] Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. Justin O'Brien (New York: Vintage Books, 1995), 123.
[14] *Readings on Stephen Crane* (San Diego: Green Haven Press, 1998), 194.



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

人文学：告慰良知的乡愁

世界正值夜半，诸神逃逸，大地瓦解，人成为大众，一切自由与创造之物遭到怀疑与敌视，殃及整个大地，而那些幼稚的范畴诸如悲观主义、乐观主义等等，早已成为荒谬之物了。

——马丁·海德格尔

世界是不能被以英里数计算的旅程——不管这旅程会有多么遥远——来发现的，世界只能依靠精神之旅来探索，虽然这旅程的距离只有一英寸，但其中却充满艰辛、谦卑与喜悦。藉由这样的旅程，我们来到自己的脚下，学会安于在家。

——文德尔·贝里

一 何谓人文学？

何谓人文学？就标题而言，人文学乃可告慰良知的乡愁。然而，这种说法与其说是对此命题的界定，毋宁说是对该命题的意义的阐释，虽然这里所使用的"良知"和"乡愁"必然地将我们带进历史，而首要的是将我们带进自己的时代里。关于人文学的"所是"，这个问题在学界似乎是一个老生常谈而又困扰丛生的问题，二十世纪九十年代藉由《读书》发起的人文精神大讨论令此论题不再沉潜于某些学者的研究视域，而变成一个公开的热点问题，学者们或是独自撰文，或是进行对话辨析经济的发展和价值的失范所带来的人文精神的"失落"和"遮蔽"，但是，这次讨论同业界诸多问题的探讨一样，最后只是流于一种喧闹的时尚，而没有在一个更积极的意义上促进反思该问题的内涵，厘清与此问题相关的深层学理路径。

人文学最本质的规定是什么？首先，人文学不是一门传统意义上的学科，而是一个学科群（the humanities）。[1]明确这一点至关重要，因为现在的学科分划得越来越精细，这使得人们在接受知识时益发受制于各自门户的局限，见木不见林。而包含了诸多学科的人文学恰恰可以抵御各种学科的"划地自限"（熊伟），达到一种更高意义上的综合。所谓"更高意义的综合"是指，人文学不是各门分科的简单相加，而是"整体大于部分之和"。

其次，概略而言，在历史上展开的人文学包含的学科有文学、语言、哲学、艺术、修辞不等。本书对于人文学的探讨主要集中于文学艺术（文学、美术、音乐、戏剧、舞台剧、电影），但也兼涉历史和哲学（含宗教），而所有的知

---

(1) 造成对于人文学理解混乱的原因之一当在语言误差。在英文里，"the humanities"的复数词尾清楚显示这是一个集合名词，是诸多学科的组合。顾名思义，可以囊括在"the humanities"名下的所有分科都分有"humanity"这个共核。而从"humanity"的构词结构看（"human"+"-ity"），它的含义即是"the quality of being human"。被誉为"美国良知"的思想家苏珊·桑塔格一次在人文学与科学电影有限公司（Films for the Humanities and Sciences, Inc.）发行的访谈中说，除了当作家之外，她想成为"具有某种品质的人"（to be a human being of a certain quality）。这里的"某种品质"也就是人文学所关注的"人的品质"。因此，当所有人都声言人文学的目的在于提高人性修养之时，人文学学习的目的其实远更单纯，那就是，通过诸分科的学习，人文学使一个人成为一个"人"。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

识又要落实于判断和行动，这也许就是为什么作者在本版中新增了“爱”一章，进而又以“自由”一章为全书作结。作为一本人文学教材，书名中所用“Art”（艺术）并非偶然，因为艺术最切近人文学的诉求。当然，这里所用的“艺术”并非特定的门类，而是一个远更宽泛的总体性概念，更确切的理解应当是“艺术地”。人虽生而为人，并不必然成“人”，所以，藉由各个艺术分科而获得有关“成为人的艺术”的消息至关重要。

再次，所谓“人文”，并非如某些学者分析，当与“天文”相对[①]。对立“人文”与“天文”的尝试固然是进行人文学研究的一种技术角度，但这并无助于我们在现时代理解人文学的本质内涵。在某种意义上，这个时代前提甚至比人文学的“所是”还重要，因为一切的知识倘若脱离了具体的背景、环境，总会有“前言不搭后语”之嫌：或表现为命题陈述将自己密封在冷漠的理念之塔里，或表现为时代若无其事地将人文学逐渐边缘化。又有学者指出人文学不像社会科学一样是“量化”或“经验性”的研究，而是“评价性的学问”，这种说法也错失了理解人文学的关键，因为除去自然科学可以在纯粹的意义上植根于客观经验之外，人文学和社会科学中的哪一门分科不涉及先验的价值观和评价？

那么，理解人文学的关键到底在哪儿？顾名思义，“人文学”应当是一门关于“人文”[②]的学问，而“人文”意义的核心当在“人”和“文”，更确切地说，当在“人”和“文”之间的内在张力[③]。笼统而言，“人”即自然（nature），或曰天然，“文”即文化（nurture，包括各种制度规范、习俗观念以及人类创造的精神财富）。自古以往，真正意义上的“人文学”乃是在“人”和“文”的对立和挤压中的探索，是嵌身在具体时空之下的个体的人在“人”、“文”的碰撞中呈现关于生命的永恒真理。巴尔达契诺在阐释白璧德的人文观时，特别突出地强调了这种挤压作为“成人”的前提：人是一种在两种相反倾向间被撕扯的生物。[④]波兰导演基耶斯洛夫斯基在《十诫》之三中通过出租车司机雅努什的命运所反映的两难的伦理困境正是这种挤压的翻版，威廉·福克纳在他的短篇小说《献给艾米莉的一束玫瑰》中通过女主人公孤绝的受困于历史和现实之挤压的一生提出了对存在的疑问，而T. S. 爱略特的文字《传统与个人才能》则是反思在文学创作领域里“人”、“文”张力的一篇典范之作。因此，任何使人无视本己生存困境，让人迷恋于某种“现成的”、不劳而获的精神成果都是“伪人文的”，是以理性和逻辑构建为基础的自负的现代主义的产物。

概而言之，人文学不是我们惯常所理解的“人文学化的人文学”，即已经被体制化的人文学。什么叫“体制化”？“体制化”就是“制度化”，就是现行教育体制基于自己的理解强加给人的负担。如果人文学的学习脱离了学生本己对于生命的渴望和洞视生命的需要，脱离了学生自我吸收生命养分的节奏而变成整齐划一的“公交调度”，那么，即便是要求学生诵读所谓的儒道释的国学文化典籍，都不能帮助我们从根本上解决时代的困境，因为化身为专科和传统的知识如果脱离了人，抽象为种种冰冷的真理和逻辑，它就会转而成为一种负担，进而与浓缩为诸种制度的现实相苟合，其结果是在最大的规模上掀起人反对人的战争。柏拉图早在《理想国》中断言，向一个人的灵魂中灌输真理，即如给一个天生的瞎子以视力一样不可能。正是在这个意义上，我想，苏力先生才会将乔治·斯坦纳所说的“人

---

① 从对立“人文”、“天文”的这种思路切入人文学分析的尝试比较普遍，例如，朱维铮文《何谓“人文精神”》（1994年10月载于《探索与争鸣》）；刘晓虹文《大学与人文教育》（载于2003年5月的《华东师范大学学报》哲社版）。在此向度内研究的作者都引用了公元前11世纪的《易经·贲篇》：“文明以止，人文也。观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下”。

② 张光忠主编的《社会科学学科辞典》对“人文”一词进行了追溯，并更为明确地解释“人文”，即“人事”，“以文教化”。张艳玲在发表于2004年1期的《探求》杂志中的文章《“人文科学”概念辨析》中也做了类似的阐释，即《辞源》解“人文”为“礼教文化”。此种思路在某种意义上说乃是理解人文学的一大误区，因为“以文教化”、“礼教文化”都先在地设定了所谓的“文”和“礼”，而忽略了个体在接受“文”和“礼”时的主动性，这种主动性恰恰是成就“人文学”的根基所在。

③ 拘泥于文字的学者可能会认为笔者的这种论断有些“想入非非”，因为“人文学”一词在英语中是一个独立完整的词，不可能存在“人”和“文”之间的所谓的张力。从单词本身来看，道理似乎不错。然而，即便我们要追溯到英文“the humanities”的源头“humanitas”，我们也会看到西塞罗在公元前5世纪为培养辩论者而设定“humanitas”科目时，他的用意就在于“人之品质”（参见2002年版《大不列颠百科全书》8册，233页）。而“人之品质”提出的背景则在于理想与现实之间的对立，或曰距离。我们固然不能说理想与现实的关系等同于“人”、“文”之间的关系，但是它们之间毫无疑问存在着动态的呼应。

④ 美国《人文》杂志社，《人文主义：全盘反思》，多人译，三联书店，2003年，121页。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

文学科并不会使人成为人(humanities do not humanize)”[①] 作为自己论文《社会科学与人文底蕴》的题记。也正是在这个意义上，德国哲学家阿多诺才振聋发聩地断言：奥斯维辛以后诗已不复存在。艺术家的追问更直接：20 世纪 70 年代在迈阿密美术馆，一个艺术家在他的助手口念那些战死越南战场的士兵的名单时，用一把斧子砍毁了一架钢琴。因此，无视个体具体生存境遇中的“人”、“文”碰撞的人文学，被纳入体制的人文学化的人文学不是真正意义上的人文学，而是**关于人文学的已经死去了的知识**。这种人文学的研究无论在文本上做得多么堂皇，无论技术多么精湛考究，无论看起来多么切近真理，它也只是**关于人文学的“幻觉”**。道理很简单，因为它只会使我们离生命越来越远，使我们离体制越来越近，离现实 (reality[②]) 越来越近。真正的人文学必须是**活着的**。如果要将“死的知识”激活，那么，借用一句布罗茨基的话，人文学必须“是单独地面向一个人的，与他发生直接的、没有中间人的联系”。[③] 简言之，人文学不等于学生在体制中仅只为了顺应体制的要求(必修课)[④] 而广泛涉猎各种特定的艺术门类，人文学不是小情小调，谈谈曹雪芹和凡·高，讲讲诗歌绘画和戏剧，而是立足于对本己生命的“精神直观”，是一个从个体自觉的实践出发并终结于个体自觉实践的学科群，因为在白璧德看来，人文主义者之所以是一个人文主义者，是因为他知道“人重要的不在于他所作用于世界的力量，而在于他作用于自己的力量”。[⑤]

二　时代背景：为什么我们需要人文学？

为什么我们需要人文学？我们需要人文学是因为我们所处身的这个时代充满诸多的问题，我们每天被各式各样的经济和社会问题所包围：食品安全、飞涨的物价和房价、交通问题、捐税问题等等不一而足。然而，这些相关于老百姓的衣食住行问题终究只是形而下层面上的。相较而言，各级政府司法机构在管理和监督上的失效所导致的各种匪夷所思的事件，诸如“你没有残疾证，所以你不是残疾人”,“不能以公众狂欢的方式杀人，杀人偿命的陈旧观点也要改改了”,“我反正信了”以及“XX 死”等说法所折射出的狱政安全问题对于公信力的挑战，对于社会公正和价值体系的冲击也许在人民共和国的历史上绝无仅有。

对于上述问题，我们固然可以就事论事地条分缕析，倘若舆论的压力足够大，还可以一劳永逸地根除肇事源，比如解决王勇平在代表铁道部答记者问时的轻率就是将其调任波兰。然而，从某种角度而言，王勇平不是一个无辜者吗？或者，在林林总总的时代问题的背后，也许还有更深层次的原因造就了千万个王勇平和田成有。对于这些更深层次的原因，学者们早有深深浅浅的表述，其中的许多观点甚或已成为学界的“口头禅”。但我以为造成我们时代诸多问题的根本原因却在于**人的存在被全然地裹挟在社会机器这个庞然大物之中所造成的人失和于己**，人被贬低为社会机器的一个部件、一件产品，从而使他退变成一个数字符号、一个“物”，进而造成他与本己的分离，个体存在被抛入遗忘之中。至此，人的存在不再是“物物”，而是“为物所物”。造成此现状的因素有很多，比如，工具理性的泛滥、人的惯性化生存状态、人对于所谓的数字民主的迷恋以及语言的沉沦。

---

① 此处翻译稍有改动。苏力先生译文是“人文学科并不给人以人文精神”。参见《走向未来的人类文明：多学科的考察》第二届“北大论坛”论文集，北京大学出版社，2003 年，220 页。

② 参见下文对“reality”的分析。

③ 布罗茨基，《文明的孩子》，刘文飞译，中央编译出版社，1999 年，33 页。

④ 这种说法并非过激之言。现今教育体制为了提高学生所谓的人文素养，设置了各种门类的通选课。这种设想的动机虽好，但是实际的效果可能未必符合理想预期。如果问一问学生现在选课的原则是什么，我们可以看到他们选课的基本动机都在于如下因素：GPA、课程是否好混、是否有娱乐性、作业多少、考试方式，等等。其实，白璧德对此种做法早有论述：“我无意断言，压力最小的标准总是贯穿于大课。那些课程包含有其他各种各样的基础：功利主义的，印象主义的，或仅仅是社交的——想去做‘别人都在做’的事情”(参见美国《人文》杂志社，《人文主义：全盘反思》，多人译，三联书店，2003 年，46 页)。

⑤ 美国《人文》杂志社，《人文主义：全盘反思》，多人译，三联书店，2003 年，35 页。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

理性对于人的僭越可谓众祸之首，表现为人将信仰上帝的激情给予理性，使得人的存在成为空洞的存在，人的语言成为空洞的语言。就学问的研究而言，我们总可以很吊诡地、抽象地、远离自己生命地讨论各种各样的关于人的问题以及社会问题，比如说人的异化，或者，语言不再是存在的家。我们从不会直面自己的生命在此在中的煎熬，不会反躬自问：人的异化问题是不是也体现在自己这个“偶在的属己的个体”（刘小枫）身上？它的表现样态是什么？我又是如何被异化的？我是怎样使用语言的？语言怎样限定了我的存在，让我成为语言的囚徒，而不再关注语言所无法传达的消息？

对于理性的执著必然导致人与自我的疏离，因为人不只是一个“理性的存在”（亚里士多德）。而我与自己的分离便是“异化”[1]。然而，“异化”的意思不是说人的异化，而是说我的异化，我与自己不再和谐，说得更通俗些，就是我活得不舒服，这种不舒服感可以表现为身体上的亚健康、精神上的压力、过快的生活节奏、孤寂、猝死、言不由衷、失去“信”的勇气……我们现在常常谈和谐社会，然而，和谐社会的起点必在于和谐的个人。当人失和于己，当我们的时代只教会我们顺应工具理性而生活时，我们只会离和谐的社会越来越远；或者，和谐将变成一个空泛无物的表述词，一种言语政治，而不再是一个意义载体。

2004年10月的某一天，北京大学光华管理学院实验班的新生张馨野在笔者的课堂上说，她的理想是做一个可以让自己爱的人（to be a person loved by myself）。些许年之后，这种理想仍萦绕于我的耳际。她的语言是如此有力，以至于它凸现了在我们的社会里，个体在以怎样的状态生活着：我们何尝爱过自己，聆听过来自自己内心深处的执拗的企盼和不合时宜的呼告？理性把我们幽禁在丛林法则的暗室里，让我们在社会化的过程中仅只学会适应一种公共的外在的人伦中的现实（outer reality），而忽略了自身内在的真实（inner reality）。父母为了孩子，孩子为了父母，还有兄弟姐妹、亲戚朋友。不夸张地说，我们真的是太沉重了，太理性了……

那么，我们不应该理性吗？并且，抽象的理性不是已经被证明是探索和观照世界的一种有效方式吗？道理不错，但问题的关键在于对于人来说，理性和抽象不应仅仅成为人了解自身和世界的唯一霸权。因此，除了简化的单薄的理性之外，我们还必须学会释放使人成为人的其他一切属性，包括爱、盼望、感恩、羞涩、谦卑、犹疑、负疚、责任、敬畏、信……

现代人的惯性化生存从根本上说也是理性泛滥的延伸。惯性化意味着对技术性组织管理的顺应，表现为人的存在的机械化，被动履行自己在某一机构之内的职能，机构可以大至国家、社会，小至家庭、单位。就学校教育而言，惯性化生存意味着老师和学生的教学以填充时间为特征，知识的传授和获得只跟体制发生关系（教、学、考试、学分、学位、就业），而不跟人发生关系，更确切地说，不跟人发生内在的关系。老师之所以上课是因为教课乃是他的谋生手段，他要养家活口，要供房子买车，而学生之所以学习是因为教育制度使然，社会需要使然，还有——他得去实现父母未竟的宿愿……因此，作为一种“离心的生活”，惯性化生存使得几乎每个人都成为技术组织的牺牲品。他不必思考，他只需要发挥社会所赋予他的明确职能；他不必从本己的角度进行追问，或者在痛苦时怀着敬畏向神灵发出殷殷的哀告，他只需要按照社会规划好的既定线路筹划自己的每一步。由于他跟主流意识形态和管理体制的合作，他便可以活得很安全，没有挑战，没有反思，没有真理，没有原则，有的只是妥协、调和、惰性。不过，有一点好处我们应该替他记住，那就是，他为此可以得到大家得到的一切。如果关系和运气好一点，他甚至还可以比大家得到的更多：金钱、权力、职称、房子、名誉。对于他而言，真正意义上的“活着”只能意味着功能紊乱、困惑，还有陌生的负担。

也许，有人会反驳说这种“惯性化生存”对于保证体制正常运行没有什么不好，毕竟，人是群体化动物，离开了群体背景，何人可以生存？并且，“惯性化生存方式”可以保证让“最大多数人享有最大程度上的幸福”（边沁）。然而，

---

① “异化”在此不应该被理解为经济学意义上的术语，即人与劳动产品的分离，因为，事实上，即便在人与他的劳动成果发生面对面联系的教育和医疗领域，人的异化也显而易见。因此，“异化”应该是一个人类学意义上的术语，是人遵循工具理性而选择的生存方式所导致的人与自我的分离。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

如果我们足够诚实，我们也会发现在“最大多数人最大程度的幸福”这种表述里也必然地含有“最大多数人最大的苦难”的事实，这一点已经毋庸置疑。与我们相隔并不久远的20世纪历史向我们表明所谓的人类文明竟会有多么脆弱，以至于有人断言，20世纪乃是人类史上“最血腥的世纪”。说其血腥，乃是因为那两场间隔不到半个世纪的战争对于生命的践踏，对于人的尊严的凌辱不论是在幅度上，还是在所带来的后果上都是空前的。因此，作为一个有良知的人，我们必须认真思考何以促成这“最大多数人最大苦难”的现实。在诸多反思二战的文献中，犹太作家汉娜·阿伦特的观点鞭辟入里。阿伦特没有把全部的罪恶加诸于某个邪恶的领导者，或某种外在于己的意识形态，她从艾希曼的身上看到了一个活在“人群”中的人的罪恶，也即惯性和庸常的恶：艾希曼是一个根本拒绝思考的人。[①]昆德拉与阿伦特可谓特殊途同归：现代的傻不是无知，而是对既成思想的不思考[②]。舍斯托夫则在《论形而上学真理的源泉》中通过引证塞内卡的名言从而把惯性生存径直追溯到造物主那里：世界的创造者和统治者只命令过一次，而总是服从。[③]

现代社会的管理向以效率著称，而这与以崇拜“数字”为基础的数量民主可以说是分不开的。自从边沁开启“幸福的算术”以来，以数量的多寡体现的民主精神可谓深入人心。对于一件事情举棋不定吗？那么，拿出一张纸来，写一写有利因素和不利因素，再做一则小学生都可以做的算术题，一切万事大吉。想考最好的学校吗？努力学习吧！分数面前人人平等。想要提职晋级吗？过来看看你去年出了几本书，发表了几篇文章……于是，在这种管理机制之下，人人为数字做嫁衣。我常想，这种数量民主固然是体现民主平等的一种有效手段，但其局限也显而易见。它让人为了数字而迷恋“快餐”和“速成”。后者本无错，一个企业如果能“速成”一种性价比均有优势的产品，何乐而不为呢？但是，如果将“快餐”和“速成”移植到以创造精神成果为特征的教育界，这种生产方式的有效性便殊为可疑，[④]因为它把人，把知识紧紧地束缚在眼前的现实之中，将知识的求索变成一种构织着权力和利益的“自由市场”。不知读者知否北大曾经有个孟二冬？孟老师有一个优点，就是拒绝让自己做数字的奴隶。无论在其生前身后，倡议向孟老师学习的各级管理部门均以醒目的篇幅阐扬孟老师如何淡泊名利甘于寂寞，耗时7年完成一本专著《〈登科记考〉补正》。我在想，如果这些管理机构，更确切地说如果这些管理机构的领导者们真的认定“淡泊名利甘于寂寞”是一种美德，那么，他们又如何可以反其道而行之，南辕北辙地把数字当做绝对的考量指标，使人惶惶于数字的威慑，活在机械化的窘迫之中呢？惴惴不安、战战兢兢于眼前的现实和规章制度如何可以让人真正地笃定专爱遗世向学，经年如一日地做研究？其结果不可避免地是，人为了“学问”而“学问”。在这种情况下，如何可能不会出现学术腐败？花钱找人写文章，网结关系发表出版，拼凑抄袭成风，学术垃圾遍野。当管理者们醉心于虚妄的数字民主，醉心于“量化”，把学术研究的管理看成小学生的加减法，致使学问不再跟自我的存在发生关联的时候，人们如何才可能真正学到孟二冬老师身上的“自律”和“从容”的精神？斯大林曾有一句话极为深刻地表达了数字对于人的蔑视：一个人的死是一场悲剧，一万个人的死是一个统计数字。

最后，语言的历史性限制也是导致人与自己失和，人无法找到自己的原因。语言乃是一种社会实践，是人连接自我与他人、自我与外部世界的纽带，是人和人之间进行交流和沟通的媒介，甚而可以说是最有效的媒介。然而，我们真的可以用语言进行有效的交流吗？我指的是一种真正意义上的交流，一种可以在交流双方的心灵中留下痕迹的交流，一种可以促进沟通和理解的交流，而不是浅表的日常问候和功能性的信息交换。对于这个问题，伯格曼在他的《秋天奏鸣曲》中给出的回答是否定的。伯格曼的消极态度不仅仅源自于他对人性，而且还包括他对语言的深刻洞彻。一方面，作为对事件、事物、感觉、情绪和精神的一种抽象，语言是对其所述对象的一种简化，因而无法完

① 转引自崔卫平，“我们意愿呵护自己”，《大学人文》第1辑，夏中义、丁东编，广西师范大学出版社，2004年，49页。

② 米兰·昆德拉，《小说的艺术》，孟湄译，三联书店，1995年，158页。

③ 舍斯托夫，《雅典和耶路撒冷》，徐凤林译，浙江人民出版社，2000年，10页。

④ 梅贻琦先生曾明确断言：“学术造诣，是不能以数量计较的”。（《梅贻琦教育论著选》，人民教育出版社，1993年，10页）

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

全和全然地传达其所负载的事件、事物、感觉、情绪和精神的鲜活性和丰富性。因此，语言不等于事件、事物、感觉、情绪和精神本身，而仅只是通向它们的一种媒介。事实现在恐怕还不止于此，由于我们过度相信作为手段的语言，因此，事件、事物、感觉、情绪和精神的“真实”往往反倒是寓居于沉默之中[①]，或则在聒噪的语言的“另一侧”。对于语言的这种局限的后果，圣奥古斯丁亦深有感触。他在《忏悔录》中追溯自己精神历程时讲到安布罗西乌斯让人刻记这一“金科玉律”：语言使人死，精神使人生[②]。同样，中国古人云：尽信书，不如无书。另一方面，海德格尔认为，由于语言的存在具有历时性，因此，语言往往不可避免地在时间的沉积中被蒙上历史的尘垢，在一代代人重复的使用中失去了它源出的意义，被腐蚀得锈迹斑斑，进而丧失了与人的生存的密切关联。我们真的可以用语言进行辩论、探讨问题、表达思想吗？当我们说“爱”的时候，“爱”的含义究竟是什么？是财产、地位、感情的等量交换？是孤独和寂寞？是慢慢学着放弃从“我”的角度看问题之后才可以实现的“精神上的成长”？还是如《蓝》中，不知真情的朱丽叶在得知真相之后超越私己受到的伤害，以抗拒世俗的方式把房子赠给于车祸中罹难的丈夫的情人，或则如《新约·哥林多前书》13章所说：爱是恒久忍耐，爱是不计较人的过？当一则广告词说“科技以人为本”的时候，它的意思是否是说科技呵护人，科技满足人的欲望和需要？可很多时候，人的满足过后的需要反过来又都成为对人的一种负担和限制。因此，科技在本质上是呵护人呢，还是限制人呢？于此，我们可以说语言——不论是日常生活用语，还是供人们讨论问题的技术词汇——都不再是海德格尔意义上的生存见证，语言不再是存在的家，不再能够表达生存事件进入存在的那个惊心动魄的时刻[③]。舍斯托夫则从语言的反面论证了这一点：疲倦的人类灵魂可以躲进“语词”中，躲进一般的概念里过夜，休憩或是做梦。[④] 因此，我们继承下来的视为理所当然的语言实际上却像是“迷墙”一样的茧，或则像一道深渊，让我们专注于“名”，而忘却了“实”，让我们在局促匆忙的存在之中不再能够感受到“词语站立起来”的力量。[⑤]

被誉为“美国良知”的思想家苏珊·桑塔格在接受人文学与科学电影有限公司采访时说“成为一个作家……对我而言意味着一种存在方式”。[⑥] 我想，对于作家本质的概括，这是一个很精辟的总结。其实，现代社会的任何问题都可以归结为人的病态的生存方式，也即惯性生存。然而，在上文的分析里，我却把理性的僭越放在了惯性化生存方式之前，到底哪一个因素更为根本？就现代社会所反映出的各个领域各个层次的问题而言，毫无疑问，惯性生存从一个更为整体性的角度切中了时代的要害，但是，当我们说惯性生存时，我们总会自觉不自觉地联想到在惯性产生之前应该有一个先在的作用力。在现代社会，这个作用力就是各种各样的传统和制度规范，如此一来，人似乎变成了无辜，就好比我们在谈到现实的生存态度时总会为我们所谓的“迫不得已”援引“适者生存”一样。然而，在达尔文提出进化论近一个世纪之后，1952年诺贝尔和平奖得主阿尔伯特·施韦策便逆转了这种说法。与其说适应环境，他说我们现在毋宁要发挥自己的自由意志。这里，施韦策所说的“自由意志”不是我们顺应工具理性作用于自己的力量，而是一种精神超越现实的力量，一种呵护理想的力量。因此，为了避免我们把自己看成是制度的受害者，是环境的牺牲品，我们必须看到我们对理性的滥用乃是妨害我们“成人”的基本因素，因为它比“惯性生存”更为尖刻地把问题指向了个人。

---

① 苏珊·桑塔格有专文论述此问题，详见收录于《激进意志风格》之“沉默的美学”。

② 奥古斯丁，《忏悔录》，周士良译，商务印书馆，1996年，96页。

③ 艾里克·勒梅，詹尼弗·皮兹，《海德格尔入门》，东方出版社，1998，86—89页。

④ 舍斯托夫，《钥匙的统治》，张冰译，上海人民出版社，2004年，240页。

⑤ 伽达默尔，《伽达默尔集》，邓安庆等译，上海远东出版社，2003年，544页。

⑥ 桑塔格原话为“People usually say that they want to be a writer to express themselves, or because they think they have something to say. For me, it is a way of being”。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

三　人文学的条件：关于人的概念

回首二十世纪的人文学，世界性的劫难过后五六十年代严肃的反思在学界早已归于沉寂。由于工商业力量对教育学术机构的浸入已变成一种不争的事实，因而在世纪末，知识分子的肉身利益和强烈的现实感更多地使得在本质上属于超越性的反思变成了谋取和巩固现世利益的手段。在这种境况底下，人文学的萎缩和理论研究的妥协成为必然。而 1994 年在国内初起的关于人文精神的讨论虽然热闹，但也不过是公婆各顾自理，各家对“人文精神”的理解却莫衷一是。我想，无论是以“同情为核心的民主式包容”（现代社会），还是以“友爱为核心的贵族式冷漠”（古典时代），无论是以“文人操守”说还是以“人性”说来阐释人文精神，此间的讨论倘若不能回到问题的起点，即什么是人文学所讨论的“人”？那么即便是貌似再自信的言说终究也不过是隔靴搔痒。

何谓人文学所探讨的人？顾名思义，人文学的人不同于大众的人（a mass man），不同于民族国家的人，不同于社会的人（马克思）。我想，人文学所探讨的人乃是古希腊哲学家第欧根尼所说的“那个人”。有轶事记载，他在大白天里提着灯笼走在腐朽富庶的科林斯城邦的集市上，好奇者问其故，答曰：我想寻找“一个人”。“这个人”不能用亚里士多德的定义来概括：人是两足的动物；人是理性的动物；人是政治的动物。因为按第欧根尼的观点看，一个两足的理性的政治动物却仍然可以是“半个人”（a half man）。这半个人也就是马尔库塞所评议的“单向度的人”，克拉科和马丁在《智慧的声音》中所说的一个“二手人”（a second-hand person）。

无论是“半个人”还是“二手人”，其特点是：他们只给自己的生命开放一种维度，即现实的维度。其现实性既可以是某种钦定正统的意识形态，也可以是承继自传统的善恶观，甚至可以是种种流俗的取向和现世的名利……然而，这些表现了现实维度的形式在本质上却是无休止的同义反复。也正因此，流亡美国的 1987 年诺贝尔文学奖得主布罗茨基在致辞时才竭力要将“人”从“社会化动物”中拯救出来，让他变成“一个个体”。鉴此，人文学所探讨的人是一个必须能在现实的维度之外给生命开放另外的可能的人。他虽生来受制于他的环境（家世、性别、种族、国家、时代、教育背景、地理环境、社会阶层、文化传统），却铮铮于冲破局限，力争做一个“世界公民”。

我在上文中曾对立“人”、“文”来阐释人文学的“所是”，这种解释绝不是无条件的，其历史的境遇已在上文中做了说明。事实上，人文学对立的“所是”，乃是人之对立的“所是”之必然结果。正因此，经验人之对立的“所是”乃是人文学学习和研究的先决条件。而任何试图以某种善意来绝对化人之概念的人，倘若不是出于某种幼稚，便是一种咬文嚼字的无知。也因此，本书中所分析的美国小说家菲茨杰拉德才断言：考察一个人是否拥有一流的智识，要看他是否能在心灵中拥有两种相反的观点，同时又不因此而丧失行动力。

因此，人文学所探讨的“人”意味着他必须学会在个体生命实践中**通过有限与无限的张弛关系来洞悉生命的本真现实**，学会在各种外在现实的罗网之中依然能够坚持探究关于自身和世界的永恒真理，并且，常常他还会为此而背负生命之不可承受之“重”，尽管现实主义者会把这“重”称为一种乖常的无病呻吟的“轻”。因此，人文学意义上的“成人”即是指，在“技术和机器成为群众生活的决定因素”[①]的时代里，在“人类的统一意味着：所有人都在劫难逃”[②]的时代里帮助人发现、滋养、耕犁他的独一性，也就是他的个性，进而让他成为一个人文学意义上的“人”，这恰如布罗茨基所说：“他的独特性、单一性、独处性等感觉，使他由一个社会化的动物转变为一个个体”。[③]在此，我们应该警惕“成人”之人文学所培养的“具有独立之个性和人格的人”不应该变成只供讨论专用的“概念木乃伊”，它必要彰显于当事人的生活方式之中。所以，考察一个人是否是一个人文学意义上的人，我们不仅要观察他的“言”，

---

① 卡尔·雅斯贝斯，《时代的精神状况》，王德峰译，上海译文出版社，1997 年，29 页。

② 米兰·昆德拉，《小说的艺术》，孟湄译，三联书店，1995 年，10 页。

③ 布罗茨基，《文明的孩子》，刘文飞译，中央编译出版社，1999 年，33 页。



更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

而且更要看他以怎样的方式组织自己的生活，看看他在繁忙的现代生活中，有多少时间留给自己，心态是否从容。在留给自己的时间中，他又做了什么，想了什么，思慕着什么。

四　人文学的意义之一：认识并遇见你自己

在第八版的《艺术：让人成为人》中，作者刻意地做了结构上的调整，将七版中第十五章的“冲突”调至第三章，并更名为“人文学的斗争”。在此，位置上的变化所标识出的分量上的轻重转换自不必说。同时，体现客观游离立场的“冲突”为更加有倾向性的价值命题“斗争”所取代。我想，这一变化并非作者的心血来潮，而是折射出了作者的某种忧心的认知：人文学之最基本的动因以及最终之主题乃是为贴近和遇见你自己而进行的斗争。在这场斗争中，虽然时代变了（我们从文艺复兴经过启蒙运动步入现代社会），政体变了（我们从君主制过渡到议会制和民主制），但人文学的内核一直都是：认识你自己。

在欧洲文化的源头希腊文化的遗产中，“认识你自己”这则镌刻在德尔菲阿波罗神殿上的神谕一直占有显赫的位置，在亚里士多德《诗学》中受到高度评价的索福克勒斯的悲剧《俄底浦斯王》即是一次关于“了解自我”的探险之旅。忒拜国瘟疫流行，国王俄底浦斯派人到德尔菲祈求神示，被告知必要找到杀害老国王拉伊俄斯的凶手方能化解这场灾难，可俄底浦斯不知道自己正是那弑父娶母的罪人。牧羊人被传唤，他说出了一个晴天霹雳：“我觉得那孩子可怜，就交给了别国的人”。最后，俄底浦斯的妻子并母亲伊俄卡斯忒自杀，他则挖掉双眼将自己放逐荒野。“自识”成了他的宿命。

在俄底浦斯身上，“认识你自己”这则训诫可以被更具体地表述为“我是谁？”在经历了一系列的探查、寻访、对质之后，他发现自己竟回到了生命的起点：他是拉伊俄斯和伊俄卡斯忒的儿子，一个被神明宣判终将杀父娶母并试图挣脱命运圈套的人最后还是落入了神明布下的罗网。

与俄底浦斯相比，现代人的命运也许更加不幸，这一方面因为我们面临的环境和问题远更复杂[①]，另一方面我们也不像俄底浦斯那样背负身世之谜。对于俄底浦斯来说，解开身世之谜就等于回答了“我是谁”。可是，对于现代人而言，即便我确知自己是某某人的儿子，再引申开去，我是某某的丈夫、妻子、父亲、母亲、恋人、朋友，既便我可以把与自己相关的所有关系都分析得明明白白，我也无法解开命运给我设定的谜团：我是谁？因此，对于这个吊诡的问题，实证主义者或许会说它是一个伪问题，维特根斯坦则比实证主义者更谦卑：对于不可说之事，我们应当沉默。然而，作为一个被各种复杂环境纠缠的现代人，回答这个问题似乎成了我们的宿命，因为如果我们不能发现自己身上更为稳定的那个“是”，我们就会像被播撒在风中的种子，无法落地生根，无法“成人”。

如何发现到我的“是”，我想这涉及对一个非常重要的词“reality”的理解。这个词有两个特别鬼魅的词义，一为“现实”，一为“真实”。由于这个词兼二义，我们常常会情不自禁地把“现实”等同为“真实”。比如，一个孩子选专业时过于顺从自己的兴趣爱好，并且这个兴趣爱好又显得“不合时宜”时，父母则会告诉孩子你要现实些，言外之意是你不要太耽于幻想（非真实）。在这个例子中，“现实”被理解为“人群里的真实”。可是，如果这个孩子偏巧是一个命中注定能坚持信守对于自己而言的“真实”（开始表现为“稳定的个人兴趣爱好”，后则或可表现为独立的观念和生活方式）的人，并在自己所选择的领域里取得成功呢？这一事实却不会帮助人们修正他们对于“真实”的理解，即“真实”不是生活里大多数人眼中的“现实”。相反，人们会把“真实”这个问题消解掉，他们会换一个

① 其复杂的程度远超过人们的想象。如果我们不去把“所有问题”都追溯到“一个问题”（赵汀阳），那么，我们几乎无法根除现代社会的疾患，因为牵涉在具体时间和空间中的问题可以说盘根错节牵一发动全身，这即是说，如果我们将自己的立场锁定在任何一个貌似客观和理性的角度，其实质都是相对和主观的，除非我们用边沁的功利主义强分之。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

角度说这个孩子从小就是一个有理想有抱负的人。然而，何谓“真实”(the quality of being “real”)？它当有两个层次，一方面“真实”是“人群中的真”，即我们眼前大家都可以看到或接受的一把桌子、椅子、一本书、牛奶面包、一部好车、宽敞的厨房和露天阳台、大多数人的看法和选择。另一方面，“真实”是个人感受和认知的“真”。正因此，孩子们才会把黑板上的一个“圆圈”看成是“太阳”和“布娃娃脸上的酒窝儿”。如果我们可以回过头去看看人类精神形态的历史，后一层面的“真实”往往比前一层面更为“真”（因为它可以在时空中驻留），尽管我们不能就此否决前一层面的“真”为“非真”。所谓“真”，我想，它应该有这样一种品质：即，它必须能够持久和统一，必须具有“有机性”，有前后一贯的“稳定性”。换言之，尽管我们都是受时空限制的肉身，但人的宿命就在于在流变的时空中寻找“稳定”和“永恒”，寻找可以将我们的生命串联起来的那个持久的“意向”。如何才可找到“真”？它没有，也永远不会在我们自身以外，而只能在我们自身的里面。① 我们必须学会“向里活着”，才可把握流动的时空，才能找到那个稳定的“是”，才能和谐自持。何以言此？因为“所有从外部降临到人身上的东西都是空虚的和不真实的，”② 况且，外在的力量（环境）若想发挥作用，全需理性的督促，而人被证明恰恰不能只是理性的动物。③ 所以，理性所发挥的作用终竟是暂时的，而一当理性达到了它的极限，人就会开始造自己的反。这个道理我们并不陌生，不论是在个人身上，还是在民族国家的历史上，应该说我们能够看到这样的例子比比皆是。

人文艺术为什么可以超越“单薄的理性”，帮助我们认识自己呢？这是因为人文艺术具有本质上的开放性。首先，正如前文所言，人文学不拘泥于固定的某一门专科，它所涵盖的多种艺术学科可以帮助我们寻找自己，帮助我们对抗自己和现实的僵硬（拘泥于条文和成规、现成的观念和思想，并在制度力量的作用下放弃对自我和存在的追问）。其次，人文学更重要的环节在于其对于探索者的呵护。严格而言，任何学科都是在历史之维度内展开的，因此对于人文学任何一门学科的学习都是对历史的回溯：特定的人在特定的时空条件之下通过对特定问题的反思而探索的关于存在的真理。然而，如果人文学的学习者过分专注于“历史”而忘却了自己所处身的“现在”，如果他们把人文学的学习当做适应教育体制的一种技术手段，那么他们就会害上蒙田所说的“文殛”：被知识灼伤。“关于人文学的已经死去的知识”不是人文学，正因此，本书才把“人文学和你”当做开篇宣言，告诉学习者人文学但凡有任何用处，它的用处就在于让你卸去知识的负担，让你在学习知识的过程中变成一个“活着的人”，让你成为你自己。事实上，在我们的生活中，为了知识而学习知识，害上“文殛”的人可不在少数。这些人往往在制度的庇护下在固执于一己之见的同时打压异己之见，认为自己的学术成果为“真”。即便它们不是“永恒真理”，也是为通向“永恒真理”而迈出的一大步。正因此，你才会看到他们在说话、发表观点时的那种“强硬”和“自信”。在这些人的身上，我们看不到谦卑，看不到开放，看不到感恩和从容，看不到敬畏和神秘。“敬畏”和“神秘”固然不是进行学问研究的基本条件，尤其不能是进行科学研究的前提。不过，这样说也未必尽然。因为许多现代科学家，包括爱因斯坦在内，不都是从科学这条追求“确定性”和“明晰”的路上看到了神的存在吗？既然如此，为什么“敬畏”和“神秘”不能成为人们进行研究的起点和终点呢？为什么我们要自负地张弛自己僵固的对于理性的信念而使自己远离生活的丰富和无限呢？生命的美好和神奇不正是在于它的丰富和无限吗？如果生活真的成了铁板一块，那么，“活着”或是“成为一个人”除了服从和顺应之外，还会意味着什么？

① 这里，笔者必须声明当我们向内心世界寻找“真”时，我并无意，当然，我也不相信自己是在鼓吹“自私”，“人只当爱自己”，因为一个完整的人，一个真正的人一定是内外的和谐统一。在我们的内部存在的本质就渴求这样的“和谐统一”，道理很简单，因为人是蕴涵着无限和有限的生灵。

② 恩斯特·卡西尔，《人论》，甘阳译，上海译文出版社，1985年，10页。

③ 当我们用“理性的动物”这一表述时，我们常常只看到“理性”，而看不到“动物性”。事实上，“理性”只是一个限定词，而核心当在“动物”，在于“本能”。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

五　人文学意义之二：拥有爱的能力

现代世界是一个复杂而矛盾重重的世界，它的复杂和矛盾不仅造成了相对主义的流行，人人各自为政，这种境况颇像德国导演赫尔措格的一部影片的名字《人人为自己，上帝反大家》，更为严重的是，这种复杂和矛盾使得任何言说和行为都失去它们的意义，因为即便人是一个理性的动物（可以克己和超越），他也只是一个受造的理性的动物（受制于基因、性别、成长环境、后天教育等因素的限制），这也就意味着他的言说和行为总会成为其自身的投影。波兰导演基耶斯洛夫斯基在纪录片《我还好》中祈求上帝能赐他一份清晰整体的看法和敏锐的感觉，我想在这份祈祷词的背后，基耶斯洛夫斯基所忧虑的恰恰是人的"碎片化"，即失和失根的生存状态。对于这种"碎片化"的生存境况，基耶斯洛夫斯基的回答是《蓝》中的救世绝唱：

即使我拥有天使般的嗓音
如果我没有爱
我就像是一个空心铜管乐器
即使我有预言的天赋
而且也能解释所有的玄机
还有所有的知识
即使我有足够的信念
去把最高大的山峰移开
如果我没有爱
我什么都没有

爱需要耐心
爱需要善心
它可以容忍一切
它给予希望

爱永远都不会坠落
预言也有落空的时候
语言总是不休止的
知识会慢慢淡去
现在我们需要忍受……
信念、希望和爱
而其中最伟大的
那就是爱[1]

我想这就是人文学：让知识慢慢淡去，让我们学会爱，爱自己，爱他人，爱社会，爱一草一木。

译者

2011年冬月修订于北京大学图书馆

① 参见mk2发行的《蓝》。

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

第 8 版译后记

翻译如人的修行，有时玄冥昏暗，有时惚兮恍兮，有时譬如破竹，数节之后，迎刃自落。不自修，自有“直”、“意”、“文”、“质”牵绊。各取一端，争执遂生。由此，“信、达、雅”的原则如高堂明镜，并不自悲白发，而用来旁观他人的学问。是以有林一安对杨绛“胸上长毛”译法的棒喝。后者的反应虽有些局促，但林文《莫把错译当经典》却也仍有学问人过度诠释的尖狭在其中。

由是读书数年有余，颇觉王国维品词的“境界”独上。信、达、雅，无不与境界纠葛。譬如，昆德拉的《小说的艺术》二译本，唐晓渡（作家出版社，1992）与孟湄（三联，1995）的译文信则信已，然后者在取字成文上，境界独高。这里的“取字”不仅在由词及义，而更涉及字词的次序、结构、声音、节奏和气象。先说字义，大体而言，取义并不难，但有时关键处的意义却黯昧难明，因此，在这种情况下，我独不信意义乃绝对的实体，而经常感到意义的蔓延流荡，因为西文一字多义，且又在活的语言中不断演化，凝结在字典中的含义顺序从原生走到衍生，究竟哪里才是一个确定的边界？况词语的具体语境又来寄托衬和，愈发使意义的取舍变得艰难滞涩。其次，语言，即便是书面语言，也是一种声音的书写，遵循由前及后的逻辑次序，形成参差有致的结构，由此挟出特定的节奏、律动和气象。这里且拿唐晓渡和孟湄的几句译文为例：“无论情愿与否，每一部小说都要回答这个问题：人的存在是怎么回事？其诗意何在？”（唐，162 页）；“每一部小说，不管它愿意或不愿意，都拿出一种答案来回答一个问题：什么是人的存在？它的诗在哪里？”（孟，158 页）。“现代愚昧不是意味着无知，而是意味着流行观念的无思想”（唐，164 页）；“现代的傻不是意味着无知，而是对既成思想的不思考。”（孟，158 页）四句例文，单是语体风格的差别么？唐文更晓畅，孟文更简涩？恐怕不止于此，后者由经验和境界而生出的对于词义“傻”、句式“什么是人的存在？它的诗在哪里？”的决断乃是“无声处的惊雷”。孟文更使《小说的艺术》的译文成为诗。

因而，第 8 版的译文便遵循自修的原则，按照出版社常规的增译同时，悉数对第 7 版逐句校订，补充不足，其中包括：

1. 术语或关键词语的更正，如“禁欲主义”更正为“斯多葛哲学”。虽常规字典中将二者等义，但译者在新版中几度斟酌后取“stoicism”的音译，因为音译对指涉无褊狭，而前者虽高度提炼了斯多葛哲学的精义，但却可能缩简其幅度，消解生成该概念的逻辑关联，将其仅仅等同于“禁欲”的信条。又如第一章中的“thinking critically”，第 7 版中之所以译为“审慎思考”，取韦氏对于“critical”的解释：exercising or involving careful judgment or judicious evaluation。此解强调“谨慎”和“明断”，故以“审慎”合之。况语词的生命离不开历史，

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/

而译者以为惯常的“批评”或“批判”在我们特定的文化语境之下（“特定”之一是文革对“批判”的嚣张使用，使其早已丧失了“审慎”的中立色彩；之二是在所谓的后现代时代，任何一种看法都可以成为“批判”，不管其中有无情感、审慎，乃至在情感和审慎中所形成的特定张力）。第8版从俗，取“批判”意。再如，在讨论佛教的语境之下，以佛教概念“即生”取代流俗的“一生”。

2. 经济原则，以简明达意优先。如“Things mostly work in the reverse.”第7版译为“在大多数情况下，情况都正好相反”。第8版修正为“情况大多相反”。

3. 以“文字的力量”作为标准贯通直译和意译原则。是以有对左拉的引文“live out loud”的修订：大声地活着，舍弃第7版译文“自在从容”。而对于梭罗的引文“I wished to live deliberately...”中的“deliberately”，第7版取义“从容不迫”（leisurely and unhurriedly,《牛津现代英汉双解词典》），第8版取原生义“故意”、“刻意”（“intentionally”），转为“用心”。“从容不迫”重在“速度”的指涉，而梭罗此处更在强调“心灵的选择意向”。

最后，对本版增译部分的说明。除第一章和第十五章外，其余散见于各章的增译部分均由吴珊女士翻译，第7版译者审校。

舒 予

2010年3月15号初稿于多伦多

10月20日终稿于北京大学图书馆

本书在翻译过程中得到如下人士的指导和帮助，在此谨表谢意：Richard Janaro、Thelma Altshuler、陈来、朱青生、彭吉象、丁宏为、章启群、朱秋华、傅浩、Tom Greer、北大专家Hansen夫妇、Reynolds夫妇、苑海波、李旭影、闫凌波、戴言、吴藜、孙洪业、宋海波、钱清、徐文宁。

PDG

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/






ISBN 978-7-301-16290-3

9 787301 162903 >

定价：128.00元

更多资料请关注我的网易博客http://ntccy2009.blog.163.com/